3 0081 010 700 601

JOINT UNIVERSITY
LIBRARIES

NASHVILLE TENNESSEE

A Cooperative
Enterprise of

PEABODY COLLEGE
SCARRITT COLLEGE
VANDERBILT UNIVERSITY

822.33
G30
v.46

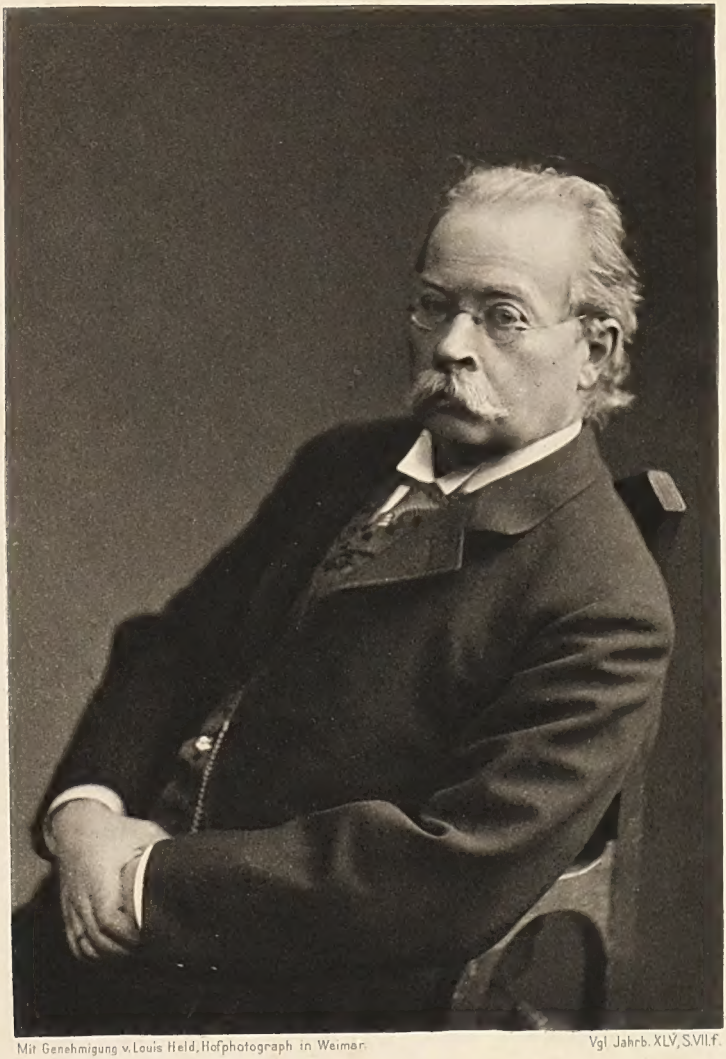
296904

PR
2889
.D4
v.46

296904

Date Due

Demco 293-5



Mit Genehmigung v. Louis Held, Hofphotograph in Weimar.

Vgl. Jahrb. XLV, S. VII f.

ERNST VON WILDENBRUCH

VICE-PRÄSIDENT DER DEUTSCHEN SHAKESPEARE GESELLSCHAFT 1903-1909.

Langenscheidt'sche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt) Berlin-Schöneberg.

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

ALOIS BRANDL UND **MAX FÖRSTER**

SECHSUNDVIERZIGSTER JAHRGANG

MIT VIER BILDERN

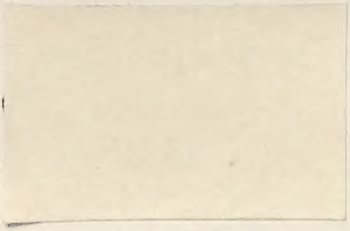
EINGETRAGENE SCHUTZMARKE

BERLIN-SCHÖNEBERG
LANGENSCHEIDTSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
(PROF. G. LANGENSCHEIDT)
1910

Manuskripte und Büchersendungen bitten wir an Professor **Dr. Max Förster,** Halle, Stephanstrasse 1, zu richten.

Der Vertreter des Jahrbuchs für Amerika ist Professor **Dr. George B. Churchill,** Amherst, Mass.; an ihn bitten wir amerikanische Sendungen zu richten.

Die Redaktion.



JOINT UNIVERSITY LIBRARIES NASHVILLE, TENN.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Printed in Germany

PR
2886
.D4
v.46

296904

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Jahresbericht für 1909/10. Von A. Brandl VII
Protokoll der Generalversammlung 1910 XI

Festvortrag.

Shakespeare und das Volk. Von Theodor Vetter XIV

Originalaufsätze.

Shakespeare und die Commedia dell' arte. Von Max J. Wolff . . . 1
A Lampoon on the Opponents of Essex, 1601. With Notes by Mrs. Charlotte C. Stopes 21
Lady Lumley's Übersetzung von Euripides' Iphigenie in Aulis. Herausgegeben von Gustav Becker 28
Rosenkranz und Güldenstern. Von J. Huizinga 60
Eine neue Shakespeare-Bühne. Von Eugen Kilian 69
Shakespeare und Otto Nicolai. Von Georg R. Kruse 84
Shakespeare's Fellows and Followers. By Charlotte C. Stopes . 92
Bemerkungen zu W. J. Lawrence' Aufsatz 'Title and Locality Boards'. Von Hermann Conrad 106

Kleinere Mitteilungen.

Shakespeare in Mailand? (G. Sarrazin) 114
A Passage in Love's Labour's Lost (M. P. Tilley) 117
Noch eine eventuelle Quelle zum Heiligen Dreikönigsabend (J. de Perott) 118
Die Erzählung von Gamelyn als Quelle zu Shakespeares «As You Like It» (H. Conrad) 120
The Cobbler's Jig (A. E. H. Swaen) 122
Elizabeth's First Gift to the Earl of Essex (C. C. Stopes) 125
Necker und Shakespeare (A. Fresenius) 126
Spanisches und Englisches Drama (G. Becker) 126
Die englischen Komödianten Jellifus und Rowe (J. A. Worp) 128
Gervase Markham, Dramatist (Ch. W. Wallace) 345

Nekrologe.

Adolf von Sonnenthal (H. Richter) 130
Adalbert Matkowsky (A. Klaar) 140
Alexander Roempler (H. Richter) 153

Seite

Theaterschau.

Shakespeare sur la scène française (A. Feuillerat) 156
Die englischen Shakespeare-Aufführungen 1909 (E. L. Stahl) . . . 158
Der «Kaufmann von Venedig» im Wiener Hoftheater (H. Richter) . 162
Shakespeare-Aufführungen der Münchener Hoftheater von 1909 (W. Bormann) 166
Shakespeare in Berlin 1909 (H. Landsberg) 172
Shakespeare in Petersburg (R. Gebhard) 175
Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke 1909 (A. Wechsung) 176

Dissertations- und Programmschau.

Von Friedrich Brie: I. Vorläufer und Zeitgenossen 184
II. Zu Shakespeares Kunst 190
III. Grammatik 191
IV. Bearbeitungen von Dramen Shakespeares 192
V. Stoffgeschichtliches 194
VI. Shakespeare auf der Schule 194

Zeitschriftenschau.

Von C. Grabau: I. Das Drama vor Shakespeare (Zu den Mysterienspielen. Die Seneca-Übersetzung. Spanien und England. John Lyly. The First Part of Jeronimo. Christopher Marlowe. Das englische Wagner-Buch. Anthony Munday) . . 195
II. Nichtdramatische Literatur kurz vor Shakespeare (Edmund Spenser. Der Areopag) 203
III. Einzelne Dramen Shakespeares («Verlorene Liebesmüh», «Romeo und Julia», «Ein Sommernachtstraum», «Richard II.», «Was Ihr wollt», «Hamlet», «Julius Caesar», «Timon von Athen», «König Lear», «Macbeth», «Das Wintermärchen», «Pericles») 205
IV. Die Gedichte Shakespeares (Zu den Sonetten) 214
V. Leben, Persönlichkeit und Kunst Shakespeares (Zur Biographie Shakespeares. Shakespeares medizinische Kenntnisse. Zur Technik Shakespeares. Zur Chronologie von Shakespeares Dramen) 215
VI. Shakespeares Zeitgenossen (Ben Jonson. Fulke Greville, Lord Brooke. John Ford. Zeitgenössische Shakespeare-Parodien. England's Parnassus. John Willis) 227
VII. Zur altenglischen Theatergeschichte (Eduards III. «ludi». Reisende Theatertruppen. Zur Londoner Theatergeschichte. Französische Schauspieler in England. Zur Bühnentechnik) 231
VIII. Nachwirken der Elizabethaner (Sidney's «Arcadia» und das Volksbuch vom «Gehörnten Siegfried». Anspielungen auf Shakespeare im 17. Jahrhundert. Shakespeare und englische Dichter. Shakespeare und deutsche Dichter. Shakespeare und Bismarck. Das Londoner Shakespeare-Memorial) . . . 243
IX. Shakespeare auf der modernen Bühne (Reformbewegung und Shakespeare-Dramaturgie) 248

Bücherschau.

Seite

The Cambridge History of English Literature. Vol. III and IV. (M. Gothein) 252
Busse, Das Drama (Ch. Gaehde) 255
Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. Bd. IV (E. Koeppel) 256
Mark Twain, Is Shakespeare Dead? (R. Fischer) 258
Tannenbaum, Was Shakespeare a Gentleman? (G. B. Churchill) 260
Swinburne, Three Plays of Shakespeare (A. Brandl) 261
Swinburne, Shakespeare (A. Brandl) 261
Perlmann, Eine neue Hamlet-Auffassung (A. v. Weilen) 263
Subbarau, Hamlet Unveiled (A. Brandl) 263
Meinck, Örtliches und zeitliches Colorit in Shakespeares Römerdramen (W. Keller) . . . 264
Shakespeare-Sonette, Umdichtung von St. George (M. Gothein) 266
Shakespeare-Sonette, Übertragen von E. Sänger (M. Gothein) 266
Kabel, Die Sage von Heinrich V. bis zu Shakespeare (G. B. Churchill) 268
Pollard, Shakespeare Folios and Quartos (A. Brandl) 269
Robertson, Montaigne and Shakespeare (A. Brandl) 272
Kaluza, Englische Metrik (H. Conrad) 273
Gleichen-Russwurm, Shakespeares Frauengestalten (M. Gothein) 277
Wood, The Stage History of Shakespeare's King Richard III. (G. B. Churchill) . . . 278
Böhtlingk, Shakespeare und unsere Klassiker (K. Jahn) 279
Ludwig, Schiller und die deutsche Nachwelt (K. Jahn) 279
The Shakespeare Allusion Book (L. Schücking) 282
Sheavyn, The Literary Profession in the Elizabethan Age (A. Brandl) 285
Zwei Bücher über moderne Inszenierung: Fuchs' Revolution des Theaterlebens und Alt's Künstlertheater (R. Fischer) 286
Albright, The Shakesperian Stage (A. Brandl) 291
Winds, Hamlet auf der deutschen Bühne (E. Kilian) 292
Pierce, The Collaboration of Webster and Dekker (W. Keller) 295
The Works of Th. Nash, ed. McKerrow. Vol. IV (A. Brandl) 297
Hymenaeus, ed. Moore Smith (G. B. Churchill) 299

Sonstige Shakespeare-Literatur (M. Förster):

1. Ausgaben: Othello ed. Schröer. The Old-Spelling Shakespeare. Hamlet und Sonnets von Cobden-Sanderson. First Folio Edition. The Elizabethan Shakespeare. The Arden Shakespeare. The Era Shakespeare. As You Like It ed. Weekes. Hamlet ed. Goggin. Richard II., Julius Caesar, and Macbeth ed. Gordon. E. Deckner, Die beiden ersten Hamlet-Quartos. Early Editions of Shakespeare in the Library of Eton College. Wielands Shakespeare-Übersetzungen II . . 300
2. Quellen: Leir ed. S. Lee. Shakespeare's Plutarch ed. Brooke 306
3. Erläuterungsschriften: Lee, Impersonal Aspect of Shakespeare's Art. Voigt, Shakespeares Naturschilderungen. Goll, Criminal Types in Shakespeare. Theobald, The Classical Element in the Shakespeare Plays. Clarke, Shakespeare Proverbs. Jusserand, Literary History of the English People III. Long, English Literature 310
4. Biographie: Ward, Shakespeare's Town and Times. Booth, Acrostic Signatures of Fr. Bacon. Greenwood, In *re* Shakespeare, Beeching *v.* Greenwood. E. A., The Shakespeare Problem. Bleibtreu, Die Lösung der Shakespeare-Frage 316
5. Sprache: Franz, Shakespeare-Grammatik. Jespersen, A Modern English Grammar. Edwardes, Pocket Lexicon and Concordance to the Works of Shakespeare . . 319
6. Theater: Dramatic Records from the Landsdowne MSS. The Stage Year Book 321
7. Zeitkultur: Smith, John Dee 323

Shakespeares Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger (M. Förster):

1. Drama: Non-Cycle Mystery Plays ed. Waterhouse. English Nativity Plays ed. Hemingway. English Miracle Plays, Moralities, and Interludes ed. Pollard. Everyman with Other Interludes ed. Rhys. Everyman ed. Greg. Bales Kynge Johann ed. Bang. Malone Society, Collections II. Calisto and Melibea (Malone Soc.). Iphigenia at Aulis translated by Lady Lumley (Malone Soc.). The Old Wives Tale (Malone Soc.). Selimus (Malone Soc.). Greene ed. Dickinson. Marlowe ed. Brooke. Locrine (Malone Soc.). Oldcastle (Malone Soc.). Sir Gyles

Seite

Goosecappe ed. Bang und Brotanek. Beaumont and Fletcher ed. Glover und Waller. D'Avenant ed. Tupper 323

2. Epik und Lyrik: Spenser ed. Dodge. Spenser ed. Smith. Campion ed. Bullen. Campion ed. Vivian 336

3. Prosa: More ed. Wells. More's Millenium ed. Paget. Wilson's Arte of Rhetorique ed. Mair. Browne's Religio Medici 341

Shakespeare-Bibliographie.

Von Hans Daffis. I. England und Amerika 351

II. Deutschland, Österreich-Ungarn, Schweiz 365

III. Frankreich, französische Schweiz und Belgien 378

IV. Italien 379

V. Verschiedene europäische Länder 380

VI. Außereuropäische Länder 381

Nachträge 381

Register 391

Bibliothekszuwachs 404

Mitgliederverzeichnis 410

Namen- und Sachverzeichnis zu Band XLVI 418

Jahresbericht für 1909—10,

erstattet in der Jahresversammlung vom Präsidenten.

Zum 46. Mal versammelt sich die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, um den großen germanischen Renaissancedichter zu feiern. Der Zweck solcher Feier ist nicht der, ihn erst in Aufnahme zu bringen oder gegen Angriffe zu verteidigen. Er herrscht bereits in unseren Theatern mehr als irgend ein anderer Dramatiker; er ist für unsere Kritik nicht mehr Gegenstand, sondern Maßstab; er steht im Mittelpunkte unseres englischen Schulunterrichts, als der Hauptautor, an dem nicht bloß die Schüler, sondern auch die Lehrer am besten gebildet werden. Selbst die Zweifler an seinem Namen, mögen sie auf Bacon oder Rutland oder eine Phantasieperson schwören, sind nicht Zweifler am Wert seiner Werke, vielmehr geneigt, deren Bedeutung bis ins Mystische zu steigern. Die Schwierigkeit, die wir mit ihm haben, ist eine ganz andere: so sehr sich Leser, Übersetzer, Forscher und Darsteller bemühen, in sein Innerstes einzudringen, ist er doch nicht zu erschöpfen. So oft wir uns zusammenfinden, haben wir Fortschritte zu verzeichnen, die uns erfreuen und ermutigen; aber größer als die Antworten, die wir gewinnen, sind regelmäßig die Fragen, die sich neu vor uns auftun. Immer notwendiger erweist es sich, daß eine Gesellschaft wie die unsere besteht und dauert. Shakespeare und kein Ende!

In biographischer Hinsicht ist es nach mancherlei kleineren Funden, die zum Teil in unserem Jahrbuch zuerst ans Licht kommen, endlich dem Professor Wallace von der Universität Nebraska geglückt, einen namhaften Fund zu tun. Indem er, unterstützt von seiner Frau, die Akten des Londoner Record Office in jahrelanger Arbeit systematisch durchsah, stieß er auf einen Prozeß vom Jahre 1612 mit einer Zeugenaussage von William Shakespeare, Gentleman aus Stratford-on-Avon, 48 Jahre alt, die am Schluß auch die deutliche, obwohl abgekürzte Unterschrift des Dichters aufweist. Der Inhalt ist

in der Mehrzahl der deutschen Blätter bisher weniger beachtet worden, als man erwarten möchte, vermutlich weil sich Leichtgläubigkeit in Shakespeare-Dingen schon oft gerächt hat. Ich gehe daher auf den merkwürdigen Fall etwas näher ein. Shakespeare erscheint nach den genannten Prozeßakten als Zimmerherr bei einem Perücken- und Kopfputzmacher namens Mountjoy, der aus Cressy stammte und vermutlich als Hugenot nach London ausgewandert war. Das war in den Jahren 1598 bis 1604, während er u. a. Heinrich V., Julius Caesar, Hamlet und Maß für Maß schrieb. Unten im Hause befand sich der Friseurladen, oben schuf der Dramatiker seine Meisterwerke. Das Haus stand an der Ecke von Silver Street und Monkwell Street, mitten in einem enggepferchten Häuserblock nordwestlich der Guildhall, in einer damals recht respektablen Gegend, die aber nach allem, was uns die alten Stadtkarten von London andeuten, ohne natürlichen und künstlerischen Reiz war: in unschöner Umgebung ersann der Phantasiegewaltige eine Reihe seiner schönsten Gestalten. Shakespeare stand gut mit seinen französischen Wirtsleuten; daß er einen Herold mit demselben Namen Mountjoy in Heinrich V. einführte, war zwar durch seine Hauptquelle, den Chronisten Holinshead, veranlaßt; daß er diesem Herold nach emphatischer Erwähnung seines Namens durch Heinrich V. zurufen läßt «Thou dost thy office fairly» (A. III Sc. V), mag schon persönlicher aufgefaßt werden; direkt bezeugt aber wird durch die Prozeßakten, daß Frau Mountjoy im Jahre 1604 an den Dichter herantrat und ihn veranlaßte, für die Heirat ihrer einzigen Tochter mit einem geschickten Lehrling und Verwandten, der sich im Geschäfte der Mountjoys bewährt hatte, mit diesem ein Wort zu reden. Wir haben uns also Shakespeare in naher und langjähriger Beziehung zu einer französischen Familie zu denken. Die Beziehung hielt ihn nicht ab, gerade in Heinrich V. den vollen Brittenstolz gegen den Pariser Hof und Adel hervorzukehren; doch wird sein mehrfach hervortretendes Interesse für den Feldzug des Hugenottenkönigs Henri IV. gegen die Liga 1589—93 und sein auffallendes Wissen vom Hugenottenlager vor Rouen, wie es sich bereits in »Verlorener Liebesmüh« zeigte, jetzt begreiflicher. Den Dramatiker in der Rolle des Heiratsvermittlers zu sehen, wenn auch auf Wunsch der Brautmutter, ist vielleicht manchem nicht ganz sympathisch. Immerhin kam die Heirat nicht bloß zu Stande, sondern hatte auch Bestand. Erst nach Jahren, als Frau Mountjoy gestorben war, brach Unfrieden und gerichtlicher Streit aus, weil der Schwiegersohn vom Vater Mountjoy die versprochene Mitgift nicht bekam: um diese Geldangelegenheit

hat sich aber Shakespeare nicht gekümmert, wie aus seiner Zeugenaussage deutlich erhellt: «what certayne porcion, he rememberythe not». Daß uns die Dokumente einen Blick ins innere Leben Shakespeares verstatten, kann man nicht sagen. Wie ganz anders könnte uns ein Brief von ihm fördern! Aber Wallace hat uns doch gezeigt, wie und wo man nach weiteren Nachrichten über ihn suchen muß. Wären die englischen Privatarchive gegen den Forscher nicht ängstlich gesperrt, so könnten wir wohl manche gewichtigere Ausbeute erhoffen.

Auf dem Gebiete des Übersetzens darf die Leistung von Stefan George und Friedrich Gundolf nicht unerwähnt bleiben, weil sie zum ersten Mal seit Schlegel einen neuartigen poetischen Stil unserer Sprache auf Shakespeare anwendet. Das Ringen unserer Sprache mit den Versen Shakespeares dauert also fort, als ein Zeichen wirklichsten Interesses, das unsere schaffenden Kreise an ihm nehmen.

Gleichzeitig wird auf unseren Bühnen an dem Hoftheater-Shakespeare, den unsere Klassiker unter wesentlicher Mithilfe Weimars herausgebildet haben, in mannigfacher Weise gerüttelt. Die englische Tradition hat sich zwar nicht in ernsten, wohl aber gelegentlich in spaßhaften Szenen wegen ihrer frischen Natürlichkeit Eingang verschafft. Die Winke Shakespeares betreffs Inszenierung werden kecker ins Leben übersetzt. Den Umgebungsdingen erlaubt man einen verstärkten Einfluß auf den Ton des Ganzen. Es kann nicht fehlen, daß dieser kühnere Geschmack, der sich bisher vorwiegend an die Peripherie hielt, bald auch das Zentrum der Schauspielkunst erfaßt und die Darstellung der Hauptrollen ummodelt. Inzwischen haben sich unsere Hoftheater im Auslande eine beachtenswerte Anerkennung erworben: nach ihrem System werden jetzt in London Repertoirebühnen angestrebt, und eine starke Bewegung hat eingesetzt, um ein solches Kunstinstitut an der Themse als Shakespeare-Memorial-Theater im Jubiläumsjahr 1916 aufzurichten. Schon der Plan ist ein charakteristisches Zeichen dafür, daß der Kunstfortschritt der heutigen Theater ganz wesentlich mit Shakespeare verknüpft ist.

Inmitten dieser vielen Aufgaben und Arbeiten hat das Schifflein unserer Gesellschaft günstigen Fahrwind. Die Zahl der Mitglieder hat den erfreulichen Stand von 628 (nach der Zählung vom letzten Dezember 1909) erreicht. Mit besonderer Freude begrüßen wir es, wenn uns auch Landsleute außerhalb der Reichsgrenzen ihre Unterstützung zuwenden. So erscheint heute zum ersten Mal ein deutscher Eidgenosse an dieser Stätte als Festredner, und mit herzlichem

Danke heißen wir den brüderlich Gesinnten, der die beträchtliche Reise nicht gescheut hat, in unserer Mitte willkommen.

Die edelste Hilfe und Huld aber erhoffen wir ganz in der Nähe, in Weimar selbst, von seiten der hohen Frau, die vor wenigen Monaten als neue Landesfürstin unter dem Jubel des Volkes eingezogen ist. Ich kann diesen Jahresbericht nicht besser schließen als mit dem Glückwunsch, den wir an jenem Festtage in Form einer Adresse dem erlauchten Hochzeitspaar überreichen durften:

«Mit besonderer Freude bringt die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft zur Vermählung ihres hohen Protektors mit der Prinzessin aus dem Hause Meiningen ihre ehrerbietigsten Glückwünsche zum Ausdruck.

«Blicken wir zu Weimar als zu einer literarischen Hauptstadt unseres Vaterlandes empor, in der nicht bloß die klassische Tradition, sondern auch eine ideal geartete Gegenwartsdichtung gepflegt wird, so erinnert uns der Name Meiningen an eine Blütenperiode des deutschen Theaters, wobei gerade den Dramen Shakespeares die glänzendsten Wirkungen abgewonnen wurden. In beiden Städten war es das Herrscherhaus, das solche Leistungen ermöglichte: eine Vereinigung dieser beiden Häuser erscheint uns daher als ein frohes Zukunftsversprechen, daß es unserem Volke auch weiterhin an solch wahrhaft fürstlicher Fürsorge für sein Gemütsleben nicht fehlen wird.

«Unendlich viel haben bereits alle, die literarisch und künstlerisch tätig sind und sich von Weimar gerne die Losung holen, wie den Fürsten so auch feinsinnigen Fürstinnen an dieser Stätte zu danken: speziell die Shakespeare-Gesellschaft wird niemals die Großherzogin Sophie vergessen, die ihre eigentliche Gründerin und durch ein Drittel Jahrhundert ihre geräuschlos wirkende Seele war. Ermutigt durch diesen Gedanken wagen wir uns vertrauensvoll auch die Huld von Weimars neuer Herrscherin zu erbitten. Möge dafür aller Herzenssegen, der aus Dichtung und Kunst fließen kann, Euren Königlichen Hoheiten beschieden sein!»

Weiterer Bericht über die Generalversammlung.

Protokoll.

Herr Brandl eröffnet die Sitzung und erstattet den Jahresbericht. Nach dem Festvortrag des Herrn Prof. Vetter wird in die Erledigung des geschäftlichen Teiles eingetreten.

Zur Ehrung der verstorbenen Mitglieder Geh. Rat Wülker, Wagner und Hecht erheben sich die Anwesenden von den Sitzen.

Der bisherige Vorstand wird per Akklamation wiedergewählt.

Nach der Rechnungsablage wird dem Herrn Schatzmeister Entlastung erteilt.

An Stelle des erkrankten Bücherwartes erstattet Herr Brandl Bericht über den Stand der Bibliothek.[1])

Die Absendung eines Telegrammes an Frau von Wildenbruch wird beschlossen.

Als Ort der nächsten Jahresversammlung wird wiederum Weimar gewählt.

Vorgelesen, genehmigt und unterzeichnet

Weimar, den 23. April 1910.

A. Brandl. Max Förster.

An der diesjährigen Versammlung in Weimar nahmen teil: Geh. Rat Brandl-Berlin, Generalintendant von Vignau-Weimar und Frau, Dr. Moritz-Weimar und Frau, Prof. Förster-Halle, Prof. Fischer-Innsbruck, Prof. Keller-Münster i. W., Geh. Rat Suphan-Weimar, Prof. Francke-Weimar, Dr. Brie-Marburg, Prof. Deutschbein-Leipzig und Frau, Verlagsbuchhändler Felber-Berlin, Pfarrer Fischer-Berlin, Dr. von der Gabelentz-Weimar, Dr. Gebhard-

[1]) Im Berichtsjahre 1909/10 wurden 192 Werke ausgeliehen und 114 Werke (74 durch Ankauf, 40 als Geschenke) neu erworben.

Petersburg, Intendanzrat Gelling-Weimar, Prof. Hecht-Basel, Dr. Kröger-Berlin, Frl. Meyer-Berlin, Geh. Rat Morsbach-Göttingen nebst Frau und Fräulein Tochter, Direktor Neuffer-Weimar und Frau, Geh. Rat von Oechelhäuser-Karlsruhe, Generaldirektor von Oechelhäuser-Dessau, Staatsminister Dr. Rothe-Weimar und Frau, Prof. Schücking-Jena, Prof. Schüddekopf-Weimar und Frau, Geh. Rat Stichling-Weimar, Frl. E. Schneider-Weimar, Frau Dr. Türck-Jena, Prof. Vetter-Zürich, Buchdruckereibesitzer A. Wagner-Weimar, Pastor H. Wendt-Weimar, Verlagsbuchhändler G. Westermann-Braunschweig, Generalleutnant von Wildenbruch, Dr. Wildhagen-Friedenau, Frl. Hermine Reinke-Berlin, Frl. Berta Reinke-Berlin, Walter Blumtritt-Weicherdt-München, Direktor Heubach, Prof. Tupper-Vermont, Mr. Fox-Berlin, Miss Butler-Berlin, Frl. von Bojanowski-Weimar, Prof. Stange-Erfurt und Frau, Dr. Ortlepp-Weimar und Frau, Prof. Brandis-Weimar, stud. phil. Morsbach-Göttingen, Dr. Richter-Halle, stud. phil. Jügler-Halle.

Nach der Generalversammlung begab sich die Mehrzahl der Anwesenden auf den Friedhof zum Grabmal Ernst von Wildenbruchs, wo die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft ihrem einstigen Vizepräsidenten in warmer Verehrung einen Kranz niederlegen ließ.

Bei dem darauf folgenden gemeinsamen Mittagessen sprach Geh. Rat Morsbach auf den Festredner, Prof. Tupper-Vermont hielt die englische Rede auf die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft.

Am Abend waren die Mitglieder der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft als Gäste in der Festaufführung des «Wintermärchens», die zur fünfzigjährigen Erinnerung an die erste Weimarische Aufführung des Stückes unter Dingelstedt prächtig gegeben wurde.

Nachträglich kam vom englischen Kriegsminister, The Right Honourable R. B. Haldane, an den Präsidenten folgender Brief:

War Office,
Whitehall, S. W.
22nd April 1910.

Dear Professor Brandl,

I am very much obliged to you for sending me the invitation to attend the meeting of the Shakespeare Society in Weimar this month. I wish it had been possible for me to get over, but the pressure of public business and the continued sitting of Parliament and the Cabinet make it impossible for me to get away from England at the present moment.

If you have an opportunity I would be grateful if you would convey to the Members of the Congress an expression

of my deep interest in their work. I admire the splendid insight which Germany has brought to bear upon the study of Shakespeare. My admiration for the work which the German nation has done in this direction is not lessened by the fact that Germany also gave to the world Goethe, the greatest critic of life and literature that the world has seen in modern times, and perhaps at any period of its history. Civilisation would not have been where it is to-day, but for the large outlook and thoroughness of investigation which your great country has brought to bear on the problems of existence. Perhaps it is because Shakespeare has studied these problems in his own concrete way with consummate art that he has attracted the German mind so powerfully.

Believe me,

Yours very truly

R. B. Haldane.

Shakespeare und das Volk.

Festvortrag,
gehalten auf der Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1910.

Von

Theodor Vetter.

Unsere Zeit ist weit weniger geneigt, die Menschen nach dem Heldenhaften ihres Wesens als nach dem Grade ihres Altruismus einzuschätzen. Wer in Denken und Handeln ehrlichen Willen zeigt, seinen Mitmenschen, zumal den tiefer stehenden, entgegenzukommen, ihnen Sorge und Mühe zu erleichtern, der kann auf Sympathie und günstiges Urteil rechnen. Herrschende und Dienende pflegen wir, trotz gegenteiliger ethischer Strömungen, gerne von diesem Gesichtspunkte aus zu betrachten. Auch die Literaturdarstellung hat sich ihn zu eigen gemacht.

Unter den großen Geistern vergangener Jahrhunderte treten die unserem Herzen näher, bei denen wir Mitgefühl für die vom Schicksal Benachteiligten, ja selbst für die leidende Kreatur finden oder zu finden glauben. Die prächtigen Worte, die Walther von der Vogelweide für die Befreiung des deutschen Volkes von geistlichem oder weltlichem Drucke gesprochen, werden ihre Wirkung auf alle Zeiten nicht verfehlen; doch rascher und unmittelbarer erfaßt uns Menschen von heute die einfache Äußerung, da er des Winters Schrecken schildert und sein Mitleid mit den armen Leuten ausdrückt, die jammern, während «Die tôren sprechent sniû sni», oder wenn er anhebt: «Der rîfe tet den kleinen vogelen wê».

Immer fesselt uns Chaucer durch die Herzlichkeit seiner Darstellung und doch steht er uns kaum jemals näher als da, wo er von dem treuen Pfarrer spricht, der sich des Volkes so innig erbarmt; der

freudig auf eigenen Gewinn verzichtet, um dem Bedrückten die Last zu erleichtern; der bei seiner Herde ausharrt — he dwelte at hoom, and kepte wel his folde — und nicht Gewinn und Vorteil in der Hauptstadt sucht; ganz im Gegensatze zu jenem andern Seelenhirten in der englischen Literatur, der von seiner irischen Landpfarrei oder von St. Patrick in Dublin auf Monate nach London verschwindet, unbekümmert darum, wie es inzwischen dem Volke, zu dessen Hüter er bestellt war, ergehen möchte.

Und haben wir nicht alle — gleichgültig wie unser politisches Glaubensbekenntnis laute — aufrichtige Freude an jenem Streben der Präraffaeliten, den Arbeiter emporzuziehen, ihm eine würdigere Stellung anzuweisen?

Da regt sich von selbst der Wunsch, auch den größten Briten, dessen Werke wir so sehr bewundern, denen beizuzählen, die bei aller geistigen Höhe sich ein warmes Herz bewahrt haben für die Leiden und Kümmernisse der Menge in den Niederungen, für die Klagen der Elenden, denen die Sonne des Glückes nur selten strahlt. Möglich, daß wirs für selbstverständlich hielten, Shakespeare unter den Edeldenkenden zu finden, in denen die Liebe zum Volke lebendig ist; möglich, daß wir uns die Frage niemals vorgelegt, bis die wuchtigen Worte des Propheten von Jasnaja Poljana zugleich mit Ernst Crosby's nüchternen Darlegungen uns energisch aufforderten zur Rechenschaft uns selbst gegenüber.

Tolstoi's Stimme hat in der ganzen Welt tausendfachem Widerhall gerufen. Beifall zollten ihm wenige: Kritiker, die es für nötig hielten, einem vermeintlich übertriebenen Shakespeare-Enthusiasmus einen Dämpfer aufzusetzen, Literaturfreunde, denen es nicht gelungen, zu dem größten Dramatiker in ein bestimmtes, persönliches Verhältnis zu treten, treuergebene Verehrer Tolstoi's, die sich nicht entschließen konnten, den Verfasser der «Anna Karenina», von «Krieg und Frieden», der «Auferstehung» auf Abwegen zu sehen, Widerspruchsgeister wie Bernard Shaw, Querköpfe wie Marcel Boulenger, der es Shakespeare zum Vorwurfe macht, daß er nicht, «wie alle großen Schriftsteller», französisch geschrieben, sondern sich eines unverständlichen nordischen Kauderwelsch bedient habe (Les Lettres, 15. Févr. 1907).

Shakespeareschwärmer fielen über Tolstoi her; nüchterne Shakespearefreunde bedauerten den Ausfall des großen Russen, fanden die Erklärung in der Grundverschiedenheit des Wesens und der Lebensauffassung der beiden und hielten es durchaus für kein Unglück, daß

durch den unerwarteten Angriff viele wieder zum Nachdenken über Shakespeare und zu einer gründlichen Revision ihrer Ansichten über ihn veranlaßt worden waren.

Wenn ich mir als Shakespeareverehrer — keineswegs als Shakespearegelehrter — erlaube, Ihnen heute einige Betrachtungen über «Shakespeare und das Volk» zu bieten, so geschieht es durchaus nicht, um eine Lanze in den schon längst zu Ungunsten Tolstoi's entschiedenen Krieg zu tragen, sondern um Ihnen in einfacher Weise darzulegen, wie ein in republikanischen Grundsätzen erzogener und in republikanischer Überzeugung lebender Mensch über Shakespeare und sein Verhältnis zum Volke denkt.

Bei aller aufrichtigen Freude über das Gedeihen des Freiheitsgedankens in seinem Vaterlande wird der ruhig abwägende Schweizer dem Streben des englischen Volkes nach freiheitlichen Institutionen anerkennend, ja bewundernd gegenüberstehen. Während auf dem Kontinente rings um die werdende Eidgenossenschaft die beschränkten Monarchien dem Absolutismus mehr und mehr anheimfielen, zeigte sich auf englischem Boden ein Werdegang in umgekehrter Richtung. Durch die Magna Charta hatten Adel und Geistlichkeit allerdings zunächst für sich dem Königtume Rechte und Freiheiten abgerungen, doch lag in dem neuen Grundgesetze auch der gesunde Kern für die Entwicklung der Freiheiten des niederen, ja des unfreien Volkes. Bald war es der König, der zur Befestigung seines Thrones dem Adel gegenüber sich auf das Volk stützte, indem er ihm neue Privilegien verlieh, bald umschmeichelte der Adel das Volk, um seines Beistandes gegenüber dem Herrscher sicher zu werden. Schon 50 Jahre nach dem Great Charter saßen gewöhnliche Bürger neben den Vertretern des Adels und der Geistlichkeit gleichberechtigt auf den Bänken des Parlaments. Dem gemeinen Manne verlieh das Gefühl, daß die Herrschenden seiner bedurften, jenen Geist der Unabhängigkeit, der die Grundlage jedes Aufsteigens zu politischer Freiheit bildet. In einer Zeit, von der Montlosier spöttisch aber wahr sagen kann: «En Angleterre la noblesse a couru se réfugier dans les rangs des bourgeois, et sous leur protection»[1]), hatte sich des sterbenden Attinghausen Prophezeiung: «Der Adel steigt von seinen alten Burgen und schwört den Städten seinen Bürgereid» in unsern Landen noch kaum erfüllt. Und verliehen auch die Entscheidungskämpfe bei Morgarten, Laupen und Sempach dem Eid-

[1]) Montlosier, La monarchie française. 3,162.

genossen ein großes Selbstbewußtsein, so braucht sich vor ihm doch das Selbstvertrauen des englischen Bürgers, das er sich in den langen Kriegen gegen Frankreich erworben, keineswegs zu verbergen.

Am allgemeinen Aufschwung, den das 15. Jahrhundert brachte, nahm das niedere Volk Englands direkteren und wohl auch tieferen Anteil als dasjenige der Schweiz; die Reformationsbewegung aber führte die beiden Nationen zu einem so lebhaften geistigen und persönlichen Verkehre, wie wir ihn nur durch die ähnlichen Bedingungen des bürgerlichen Lebens und Empfindens einigermaßen zu erklären vermögen.

Neben der erfreulichen Erscheinung reger Beteiligung des Volkes an öffentlichen Fragen religiösen und politischen Charakters wird man die Gefahr nicht übersehen, der die Menge beim Mangel allgemeiner Bildung ausgesetzt war. Wo gewaltige und einflußreiche Männer gleich dem Rohr im Winde schwankten, darf man von der Masse nicht Beständigkeit erwarten. Bald hielt sie zu Heinrich VIII. und seinen scheinbar großen Plänen, bald zum Papsttum, bald zu Somerset und Eduard VI., um nach wenig Jahren die ehrgeizigen Bestrebungen Northumberlands zu unterstützen, nach deren Mißerfolg der Katholizismus unter Maria wieder triumphierte, bis durch Elisabeth die neue Lehre in Kirche und Staat den Sieg davontrug. Überall schrie der Haufe mit und sein Wankelmut würde reichlich den Hohn verdienen, der den Enkeln zuteil wurde, als Butler sich über die Unbeständigkeit und Beschränktheit seiner Zeitgenossen lustig machte.

Die traurigen Ereignisse waren in der kleinen Landstadt, in der Shakespeare seine Jugendzeit verbrachte, sicher noch nicht vergessen und wenn auch der junge Mann bald darauf in der Hauptstadt Zeuge des größten patriotischen Aufschwunges sein durfte, so hatte er doch wenig Grund, an die feste Dauer einer Volksstimmung zu glauben. Auch der Einblick, der ihm mit der Zeit in die Intriguen der Großen gewährt wurde, war nicht dazu angetan, ihm die Wandelbarkeit der Menge als etwas Überwundenes erscheinen zu lassen.

Es heißt Shakespeare mit dem Maßstabe einer ihm ferne stehenden Zeit messen, wenn man bestimmte politische Grundsätze bei ihm annimmt.[1]) Er gehörte keiner Partei, keiner ausgesprochenen Richtung

[1]) Übrigens kann man auch in unserer Zeit ohne solche auskommen. Des Deutschen Reiches großer Kanzler hat (1891) gestanden: «Ich habe überhaupt nie nach Grundsätzen gelebt. Wenn ich zu handeln hatte, fragte ich niemals: Nach welchen Grundsätzen handelst du nun? sondern ich habe zugegriffen und getan, was ich für gut hielt». (Türmer, März 1910.)

an. So viel Staatstheorie man in seine Werke hineininterpretieren mag, die nüchterne Prüfung wird ergeben, daß ein solcher Bau in nichts zerfällt, sobald man konsequent verfährt. Eine warme Vaterlandsliebe, der es zu edlem Zwecke auf ein paar Übertreibungen nicht ankommt, aufrichtige Verehrung für den Herrscher und die Ordnung, die Gott eingesetzt, ein offener Sinn für menschliche Größe wie für menschliches Gebrechen: das sind Vorbedingungen für sein dichterisches Gestalten. System und Tendenz liegen ihm ferne.

So ließ denn Shakespeare sein Volk äußerlich auf der Bühne fast genau so erscheinen, wie es seine Vorgänger getan und wie es die Welt seit Jahrhunderten, ja seit Jahrtausenden auf den Brettern gesehen. Robert Oehme[1]) hat unlängst in einer sorgfältigen Untersuchung gezeigt, wer die Vertreter des Volkes gewöhnlich sind: ein Tuchmacher, ein Waffenschmied, ein Schlächter, ein Gerber, ein Zimmermann, ein Schuhflicker u. a., wie sie samt und sonders wenig appetitlich sind und welch niedere Eigenschaften des Charakters und Geistes ihnen im allgemeinen zukommen. Unselbständigkeit, Feigheit und Roheit stehen immer im Vordergrunde und sie werden mit Epitheta bedacht, die der Vermutung recht zu geben scheinen, Shakespeare sei von Abscheu gegenüber dem Volke erfüllt gewesen und es lohne sich in der Tat nicht, über diese Beziehungen noch Worte zu verlieren. Zum Troste weist uns aber die genannte Schrift zugleich nach, daß auch die Geringschätzung der Menge alte, fast stereotyp gewordene Tradition ist.

Nur wo man des Volkes bedarf, etwa zur Erreichung eines ehrgeizigen Zieles oder insbesondere im Kriege, da stellen sich freundlichere Bezeichnungen, ja Ausdrücke der Hochachtung ein. Das ist ebenso begreiflich als althergebracht.

Wenn wir daher Shakespeare's Empfinden gegenüber dem Volke prüfen wollen, werden wir verschiedene Klippen sorgfältig zu vermeiden haben:

In manchen seiner Dramen hat sich der Dichter so ängstlich an seine Quellen, seien sie Chroniken oder ältere, unbeholfene Stücke für die Bühne, angeschlossen, daß er auch Äußerungen über das Volk ohne Bedenken herübergenommen hat. Derartiges darf hier nicht in Betracht fallen.

In zahlreichen Situationen, zumal in den Lustspielen, war die Rolle der Menge oder ihrer Einzelvertreter auf den Londoner Brettern

---

[1]) Die Volksszenen bei Shakespeare und seinen Vorgängern. Berl. Diss. 1908.

längst gegeben und wesentliche Abweichungen davon wollte Shakespeare nicht wagen. Wir werden daher aus solchen Szenen keine tieferen Schlüsse ziehen dürfen.

Endlich wird auch der ehrlichste Freund des Volkes gegen dessen Schwächen nicht blind sein und ein Wort scharfen Tadels oder beißender Kritik nicht unterdrücken, wo das von Nutzen sein kann. Aber dabei kann er vom reinsten Wohlwollen gegen die Niedrigeren erfüllt sein, zumal wenn er aus ihrer Mitte hervorgegangen und von Jugend auf in ihrer Weise zu empfinden gelernt hat.

Indem wir den Dramen über das Haus Lancaster unter den Königsdramen den Vortritt lassen, treffen wir zunächst in «Richard II.» auf Leute aus dem Volk. Zwar da, wo sie sich zweifellos in größter Zahl hinzugedrängt hatten — so nehmen es wenigstens die Leiter der modernen Bühne an — beim großen Turnier zu Coventry (Akt I, Szene 3), kommen sie nicht einmal mit einem Ausrufe zum Wort, wohl aber da, wo sich der Dichter frei gestaltend von seiner Quelle, Holinshed, entfernt. Um für den wenig sympathischen Herrscher Interesse und Teilnahme zu gewinnen, stellt ihm Shakespeare in ein paar Szenen die jugendliche Königin zur Seite, Isabella von Frankreich, in Wirklichkeit damals dreizehnjährig und niemals eigentliche Gemahlin Richards II. Halb wissend, halb ahnend, welch trauriges Schicksal ihr bevorsteht, lehnt sie die Unterhaltung mit ihren Damen ab und wird unfreiwillig Zeugin eines Gespräches, das ein Gärtner mit seinem Gesellen führt. Der Meister befiehlt, die Aprikosen aufzubinden, gebogene Zweige zu stützen, zu schnell gewachsene Schosse abzuschneiden, das Unkraut zu entfernen. Worauf der Geselle einwendet:

> Was sollen wir im Umfang eines Zaunes,
> Gesetz und Form und recht Verhältnis halten,
> Als Vorbild zeigend unsern festen Staat,
> Da unser Land, der meerumzäunte Garten,
> Voll Unkraut ist; erstickt die schönsten Blumen,
> Die Fruchtbäum' unbeschnitten, dürr die Hecken,
> Die Beete wüst und die gesunden Kräuter
> Von Ungeziefer wimmelnd?

Anmutig und bescheiden wird im Zwiegespräch der naheliegende Vergleich durchgeführt und die Teilnahme für den König ausgesprochen:

O welch' ein Jammer, daß der König nicht
Sein Land so eingerichtet und gepflegt,
Wie wir den Garten!

Bei der Andeutung neuer unglücklicher Ereignisse aber tritt die Königin hervor, schilt die harte, rauhe Zunge, die Böses verkündet, nennt den Gärtner «thou wretch» und wünscht, daß seiner Arbeit kein Gedeihen beschieden sei. Doch er nimmt den Fluch ruhig hin und will Raute pflanzen an der Stelle, wo die «poor queen» Tränen vergossen. Fürwahr mitten in der wilden Aufregung der Tragödie eine wohltuende Szene, in der das verachtete Volk in der herzlichen Teilnahme mit dem schweren Schicksale des Königshauses eine würdige Rolle spielt.

Und noch rührender zeigt uns Shakespeare das Empfinden der Untergebenen im letzten Akte des Dramas. Das Furchtbarste ist über den einst so stolzen König gekommen: Absetzung und Gefangenschaft. Von Bolingbroke, jetzt Heinrich IV., ist er des Thrones beraubt und nach Pomfret in Yorkshire gebracht worden. Dort, im stillen Gefängnisse denkt er über sein Elend nach, als einer Zutritt zu ihm erlangt, den er in den Tagen des Glückes wohl öfters gesehen haben mochte: ein «groom of the stable», ein Stallknecht, der vor Zeiten seinem königlichen Herrn, der ein guter Reiter und Freund von Pferden war, seine Lieblinge gepflegt und vorgeführt hatte. Die weite Wanderung, das Flehen um Zulassung hat er nicht gescheut, um das Antlitz seines geliebten Königs noch einmal zu schauen. Wie schwer war es ihm geworden, den Usurpator an seinem Krönungstage auf demselben Berberschimmel durch die Straßen Londons reiten zu sehen, den er ehemals für Richard II. bereitgehalten! Der König redet den Knecht erst in bitterem Scherze als «noble peer», als seinesgleichen, dann aber als «gentle friend» an und spricht sein Erstaunen darüber aus, daß das stolze Tier, das ihn getragen, es nicht verschmäht habe, unter seinem Todfeinde daherzuschreiten.

Verzeihung, Pferd! was schelt' ich doch auf dich,
Da du, dem Menschen untertan, geboren
Zum Tragen bist?

Richard darf den Gedanken, den wir leicht erraten, nicht zu Ende führen: der Gefangenwärter tritt ein und vertreibt den Gast. Die Mörder fallen über den abgesetzten König her, Exton ersticht ihn.

Gewiß bedurfte der Dichter des einfachen Mannes aus dem Volke — die Gestalt hat bei ähnlicher Lage auch Schiller im Wallen-

stein gedient — um durch die Anhänglichkeit der Niedrigen dem von allen verlassenen Könige noch einen letzten wohltuenden Schimmer zu verleihen; aber klingt die Art, wie Shakespeare den Stallknecht auftreten läßt, nach Verachtung des Volkes? Kennt er wirklich nur den wankelmütigen Haufen und nicht auch die echte Treue, deren die Menschen gerade in tiefster Stellung so fähig sind?

Wenn von den beiden Dramen «Heinrich IV.» gesagt worden ist, daß das bürgerliche Alltagsleben von Shakespeare nirgends besser geschildert worden sei als hier, so ist das eine jener Unwahrheiten, die — wenn auch hundertmal wiederholt — deswegen doch nicht zur Wahrheit vorzudringen vermögen. Man kann, wie der Sprechende, ein aufrichtiger Bewunderer von Falstaff und seiner tollen Umgebung sein, man kann von der humoristischen Schöpferkraft des Dichters das Höchste denken und dennoch die Frage aufwerfen, wo denn irgendwie das bürgerliche Alltagsleben, das Denken und Urteilen des gewöhnlichen Volkes in «Heinrich IV.» zum Ausdrucke gelange?

Falstaff in seiner unerschöpflichen Komik, die bis zum Ende auch in den fragwürdigen Situationen eine gewisse Würde zu behaupten versteht, gehört durchaus nicht dem Volke an. Seiner Herkunft nach Ritter, bleibt ihm selbst da, wo er sich mit den Gemeinsten gemein macht, etwas Ritterliches. Bardolph ist so sehr der Träger der niedrigen Eigenschaften eines Trunkenboldes, daß wir dem englischen Volke der Königin Elisabeth Unrecht täten, wollten wir ihn als seinen Vertreter anerkennen. Von dem gespreizten Lump und Prahler Pistol ist zutreffend gesagt worden, er mache den Eindruck eines mäßig begabten Schauspielers, der seiner Liederlichkeit wegen fortgejagt worden sei und nun unter Abenteurern sein Heil suche. Die beiden Friedensrichter, der eitle, geschwätzige Shallow, wie der beschränkte Silence, sind ausgesuchte Karikaturen, die vom Wesen des Volkes auch nicht den kleinsten Zug an sich tragen. Oder wollen wir etwa in der Kupplerin Mrs. Quickly Volkstümlichkeit erkennen? Begreifen wir nicht vielmehr ganz gut, daß es Falstaff leicht gelingen muß, die heiratslustige Witwe als verrückt auszugeben? Über den Typus der Dirne Dortchen endlich brauchen wir nicht weiter zu reden, so wenig wie über eine Anzahl von Nebenfiguren, die in den beiden Dramen im rechten Momente die vortrefflichste Wirkung erzielen.

Und wenn von Crosby geltend gemacht wird, die Namen der Rekruten wie Schimmelig und Schatten, Warze und Bullenkalb bezeichnen die Ansicht, die Shakespeare über die niederen Volksklassen

gehabt, so bleibt uns wohl nicht viel mehr als ein mitleidiges Achselzucken über solches Verkennen des Clownhaften, des Grotesk-Komischen.

Zu den großen Figuren des Königs und Percy Heißsporns, zu den gewaltigen Transaktionen verschwörerischer und kriegerischer Natur bedurfte der Dichter eines Gegensatzes und wir können nur staunen, was er aus den plumpen Gestalten, wie er sie in dem alten Stücke «The Famous Victories of Henry V.» gefunden, geschaffen hat: aber für das Volk blieb zwischen den beiden Extremen kein Raum und wir sind bei genauer Prüfung beinahe überrascht, daß es Shakespeare so gar nicht hat zum Wort kommen lassen.

In dem von glühendem Patriotismus überfließenden Epos von Azincourt, «Heinrich V.», wird dem Volke selbstverständlich eine hohe Stelle eingeräumt. Doch wir wollen daraus nicht Kapital schlagen. Der Herrscher bedarf seiner Untertanen für den männerfressenden Krieg; er schätzt das Volk als das wertvollste Mittel, das ihn zum Siege führen kann; aber gelangen nicht auch edlere uneigennützigere Stimmungen zum Ausdrucke?

In einem feinen Präludium spricht der Erzbischof von Canterbury über den wohlgeordneten Staat. Und hat er auch das Bild vom Bienenhaus aus Lyly's Euphues geborgt, so beweist der ausgesuchte Redeschmuck doch Shakespeare's Freude an der Sache. Da sind «Beamte von unterschiednem Rang, wovon die einen wie Obrigkeiten Zucht zu Hause halten, wie Kaufleut' andre auswärts Handel treiben» und der Herrscher ist Zeuge. «wie Maurer singend goldne Dächer baun, die stillen Bürger ihren Honig kneten, wie sich die armen Tagelöhner drängen mit schweren Bürden an dem engen Tor». Der Herrscher steht an der Spitze, doch Alle stimmen zu freudiger Harmonie zusammen. — Und in solcher Tonart klingts durch das ganze Drama. Während Frankreich sich auf die Ritterschaft und seine Mietlinge verläßt, stützt England sich auf die gesunde Kraft eines gut regierten und darum opferfreudigen Volkes. Es schmerzt den König, daß «durch Krankheit abgemattet ist das Volk» (Akt III, Szene 6) und voll Mitleid erzählt der Dichter: «Die armen Englischen, wie Opfer sitzen sie bei wachen Feuern, geduldig, und erwägen innerlich die morgende Gefahr» (Akt IV, Chorus). Es ist ein braves Volk, das der Taten seiner Vorfahren gerne gedenkt (Akt IV, Szene 3) und Heinrich darf sich rühmen, er sei «ein König wackrer Leute» (Akt V. Szene 2). So schildert keiner, der kein Herz hat für das Volk.

Wer von Shakespeare, dem Volksverächter, sprechen will, wendet sich gerne an die drei Dramen über «Heinrich VI.»; denn hier ist Aussicht auf reiche Ernte. Indessen ist gerade auch hier die größte Gefahr der Selbsttäuschung. Vor allem ist nicht zu vergessen, daß Shakespeare's Autorschaft hier keineswegs so fest steht, daß alle Einzelzitate ohne weiteres auf seine Rechnung gesetzt werden dürften. Und selbst wenn wir vieles ihm zuschreiben, so steht er doch stark unter dem Banne seiner Mitarbeiter und den dramatischen Ansichten seiner unmittelbaren Vorgänger. Auch die Abhängigkeit von Holinshed und Hall ist sehr zu betonen.

Haben wir diese Einschränkungen gemacht, so bleibt erst noch zu erwägen, welch außergewöhnlich schrecklichen Ereignissen wir in allen drei Teilen gegenüberstehen. Mord folgt auf Mord, eine blutige Schlacht der anderen, Kronen werden verliehen und entrissen, Throne verteidigt und umgestürzt; kaum ein Eid, der nicht als schmählicher Betrug sich zeigte, keine Verwandtschaft, die heilig wäre; Ehen werden geschlossen und getrennt durch Mißtrauen und Verleumdung; schlecht sind fast alle bis ins Mark, dazu nicht wenige auch feig und abergläubisch. So verhält es sich mit den Vornehmsten des Reiches, mit denen, die den Geschicken des Staates feste Richtung und Dauer geben sollten. Wird neben ihnen der Dichter uns ein ideales Volk mit hohen Zielen zeigen? Wird er uns Tugend, Mut und Ehrlichkeit der Niedrigen als Gegenstücke schildern? Grundverkehrt wäre es, derartiges zu erwarten.

Was bei den Hohen sich vollzieht, findet Widerhall und Spiegelbild bei den Gemeinen.

Die Gestalt des Jack Cade und seiner Umgebung ist ein Meisterwerk des Dichters, so vollkommen, so zutreffend in allen Einzelheiten, daß jede Betrachtung uns zu neuer Bewunderung nötigt. Alle Elemente eines gemeinen Volksverführers sind staunenswert in ihm vereinigt. Shakespeare begnügte sich nicht mit dem, was Holinshed ihm unterm Jahre 1450 bot, er nahm auch den kommunistischen Aufstand von 1381 herüber und erreichte damit das vollendetste Bild der Revolution im niederen Volke, das je geschaffen worden ist. Wenn Thronprätendenten auf ihre Abkunft pochen, so rühmt sich auch Jack Cade königlicher Ahnen: wenn jene ihren Anhängern Großes versprechen, so bleibt der Tuchmacher damit nicht zurück: «Es soll kein Geld mehr geben, alle sollen auf meine Rechnung essen und trinken, ich will sie alle in e i n e Livree kleiden, damit sie sich als Brüder vertragen und mich als ihren Herrn ehren». Im

ersten Jahre seiner Herrschaft soll aus dem großen Brunnen roter Wein fließen. Die Rechtsgelehrten, die mit ihrer Weisheit so viel Unglück gestiftet, sollen umgebracht werden; ins Feuer mit Gesetzen und Urkunden, Vorrechte soll es nicht mehr geben; der stolzeste Pair im Reich soll keinen Kopf auf den Schultern tragen, wenn er Jack Cade keinen Tribut zahlt. Es gibt hinfort nur noch einen Stand, und auch die Liebe sollen alle gleich genießen. — Sonst ängstlich in Benutzung seiner Quellen, setzt Shakespeare gerade hier so manchen Zug hinzu. Läßt Holinshed den Aufrührer beim ersten Einzug in die Stadt alle Gewalttat verbieten, so fordert im Drama Jack Cade die Seinen zu Raub und Mord und Plünderung auf. Wie am Hofe Gloster gemein erschlagen worden ist, so wird hier unter den Rebellen ein anderer Großer, der sich hohe Verdienste erworben, auf niederträchtige Weise hingeschlachtet. Trauert die Königin über Suffolk's Haupt, so treibt das Volk ein rohes Spiel mit den Köpfen Say's und seines Schwiegersohnes. Alles in seinen Grundzügen überliefert und doch vom Dichter sorgfältig in bewußten Gegensatz gebracht.

Nicht weniger drastisch ist der Untergang des Rebellen, der all seine Herrlichkeit eingebüßt hat, Gras frißt und prahlend im Zweikampfe mit einem biederen Manne fällt, dem Ende des Herrschers (im dritten Teile) gegenübergestellt. Wo wir prüfen, stets die feinste Berechnung.

Kann der Geschichtsschreiber, der die Greuel der Revolution mit Abscheu schildert, der das verführte Volk, das Verbrechen gemeiner Demagogie darstellt, nicht gleichwohl ein echter Freund des Volkes sein? Ist dem, der das Volk liebt, das Recht der Kritik genommen? Hat er nicht vielmehr die Pflicht, die traurige Verirrung mit kräftigen Farben zu malen, um dadurch abzuschrecken? In solcher Lage ist Shakespeare hier.

Hohe und Niedere befehden sich: jene, indem sie sich mit den Waffen bekämpfen, diese, da sie keine Waffen tragen dürfen, indem sie sich mit Steinen bewerfen (I, Akt III, Szene 1). Ist die Menge wankelmütig, wie es die Schar der Vornehmen nicht selten ist, so weiß der Dichter sie freundlich zu entschuldigen. Clifford weist (II, Akt IV, Szene 8) auf den geliebten König Heinrich V. und seine Verdienste hin und gewinnt damit die Herzen der Verführten. Läßt sich die leichtgläubige Schar durch ein scheinbares Wunder imponieren — der lahme Simcox wird geheilt (II, Akt II, Szene 1) — so gehört unter die Gläubigen auch König Heinrich

selbst. — Oder wenn ein Vater den unerkannten Sohn erschlägt und ein Sohn, ohne es zu wissen, den eigenen Vater mordet (III, Akt II, Szene 5), konnte der Dichter den traurigen Irrtum ergreifender schildern, den Schuldigen Mitleid und Vergebung besser sichern, als indem er den König an ihrer Klage teilnehmen läßt? Auch er muß ähnliches erdulden:

Sad-hearted men, much overgone with care,
Here sits a king more woful than you are.

Im dritten Akte des zweiten Teiles ist Humphrey Herzog von Gloster auf Befehl Suffolk's von Mördern zum Tode gebracht worden und das Volk, das in dem Gemordeten einen Freund gesehen, erblickt nun in Suffolk die Ursache alles Unglücks, ja, eine drohende Gefahr für das Leben des Königs. Salisbury meldet das Begehren der vor dem Schlosse tobenden Menge:

Wird nicht der falsche Suffolk gleich gerichtet
Oder verbannt aus Englands schönem Reich,
So wollen wir aus Eurem Schloß ihn reißen
Und peinlich langsam ihn zu Tode foltern.
Sie sagen, daß der gute Herzog Humphrey
Durch ihn gestorben sei; sie sagen ferner,
Sie fürchten Euer Hoheit Tod von ihm,
Und bloßer Trieb der Lieb' und treuen Eifers . . . . .
Geb' ihnen ein die Ford'rung seines Banns.

Mag Suffolk den Überbringer solcher Botschaft schmähen, er sei «der Abgesandte einer Rotte von Kesselflickern», mag er wüten gegen den «rohen Haufen» — der König ist doch ergriffen von der Treue und Anhänglichkeit, er dankt für «their tender loving care» und verspricht Erfüllung des Verlangens; wenn er auch gleich nachher in trauriger Schwäche sein Wort schmählich bricht.

Das Volk aber läßt sich nicht betrügen, es holt sich selbst sein Recht. Und da ist es nun von Wert, den kurzen Bericht Holinshed's der Szene Shakespeare's gegenüberzustellen. Der Geschichtsschreiber berichtet unter dem Jahre 1450 über den Tod Suffolk's:

«Aber Gottes Gerechtigkeit wollte nicht, daß ein so ruchloser Mann entfliehen sollte. Als er sich in Suffolk einschiffte, um sich nach Frankreich hinüber zu begeben, kam ihm ein Kriegsschiff entgegen, das dem Herzog von Exeter gehörte . . . . . Der Kapitän desselben drang nach kurzem Kampf in das Schiff des Herzogs von Suffolk, und da er ihn dort fand, brachte er ihn auf den Weg nach

Dover und ließ ihm an Bord eines kleinen Schiffes den Kopf abschlagen und ließ den Leib mit dem Kopfe dort auf dem Sande liegen». Von einem Kaplan Suffolk's wurde nachher die Leiche gefunden und begraben.

Bei Shakespeare ist es nicht ein Kriegsschiff, es sind Piraten, die das Fahrzeug Suffolk's überfallen und den fliehenden Regenten mit seinen Begleitern in der Nacht gefangen genommen haben. Am frühen Morgen verteilt der Hauptmann die Beute. Jeder der Gehilfen erhält einen Edelmann, von dem er sich hohes Lösegeld bezahlen lassen kann. Suffolk, noch unerkannt, wird einem Walter Whitmore zugeteilt, der beim Überfall ein Auge verloren hat und der deshalb von Loskauf nichts wissen will, trotz des hohen Angebotes. Der abergläubische Suffolk, dem prophezeit worden «that by water he should die», sieht erschrocken in seinem neuen Herrn, Walter Whitmore, das Verhängnis und gibt sich zu erkennen als Herzog von Suffolk, William de la Pool. Das Wort genügt dem Hauptmann, sich all das Unglück vorzustellen, das der herrschsüchtige Suffolk über das englische Volk gebracht.

Pool — Pfütze, deren Schlamm
Die Silberquelle trübt, wo England trinkt.
Nun stopf' ich diesen aufgesperrten Mund,
Der unsers Reiches Schatz verschlungen hat;
Die Lippen, so die Königin geküßt,
Schleif' ich am Boden hin; und du, der einst
Des guten Herzogs Humphrey Tod belächelt,
Sollst nun dem rauhen Wind entgegengrinsen,
Der fühllos höhnisch dir ins Antlitz zischt.

Die Mißerfolge in Frankreich, der Verlust von Anjou und Maine, Schmach und Erniedrigung, die durch Suffolk über England gekommen, werden ihm mit gerechtem Zorne vorgehalten. Stolz entgegnet er, weist hin auf seine Verdienste und vergleicht sich pathetisch mit Cicero, Caesar, Pompejus — das freilich ein Irrtum die auch durch feige Mörderhand gefallen. Dann schlägt ihn Walter Whitmore nieder.

Was hat hier Shakespeare aus der einfachen Nachricht gemacht! Nicht der Befehlshaber eines Kriegsschiffes gibt eigenmächtig den Gefangenen den Tod, sondern der Niedrigsten einer wird zum Träger der Rache des mißhandelten Volkes: «Dem Schwachen ist sein Stachel auch gegeben».

Unwürdig sind Aufgabe und Stellung, die der Dichter den Vertretern des Volkes in Heinrich VI. anweist, sicher nicht, wir müssen nur den Zielen der dramatischen Entwicklung genau nachforschen, um das zu erkennen.

In «Richard III.» war kein Platz für das Volk. Die Verkörperung des stärksten Willens, der rücksichtslosesten Energie, des unbeugsamsten Strebens steht derart im Mittelpunkte der Handlung, daß ein Hineinspielen volkstümlichen Empfindens gar nicht denkbar ist. Wo man des Volkes bedarf, bei großstädtischen Straßenbildern, bei Ratsversammlungen, Huldigungsdeputationen, Hinrichtungen, Leichenzügen, da ist es rein dekorativ; von seinem Fühlen und Denken hört man kaum etwas. Nur ein Mal, in der dritten Szene des II. Aktes, vernimmt man ein drohendes Grollen im Hintergrunde. Zum Ausbruch kommt das Gewitter nicht.

Einen Umstand aber dürfen wir dabei doch hervorheben. In Shakespeare's Quellen, zumal bei Holinshed[1]) ist der Mord der kleinen Prinzen mit großer Ausführlichkeit erzählt. Daß er in dem sonst so blutigen Drama sich nicht auf der Bühne vollziehe, daß uns das Herzzerreißendste erspart werde, ließ sich erwarten. Die Meldung durch den Mörder ist in solchen Lagen das Gewöhnliche. Doch selbst den Anblick der Verworfenen, die um Geld die schnödeste Tat getan, mutet uns der Dichter nicht zu. Er läßt den Auftraggeber Tyrrel über das Geschehene berichten. Dieser schildert die Mörder so ergreifend, daß unser Mitleid auch sie umfaßt. Wohl sind sie «eingefleischte Schurken, blut'ge Hunde», und doch erfüllt die vollbrachte Tat sie so mit Mitgefühl, daß sie wie Kinder weinten, als sie davon sprachen. In zärtlicher Umarmung schliefen die Knaben «und ein Gebetbuch lag auf ihrem Kissen: das wandte fast», sprach Forrest, «meinen Sinn;

> Doch o! der Teufel» — dabei stockt' der Bube,
> Und Dighton fuhr so fort: «Wir würgten hin
> Das völligst süße Werk, so die Natur
> Seit Anbeginn der Schöpfung je gebildet».

Die Hauptbeweggründe für Shakespeare, die Episode auf diese Weise zu behandeln, liegen klar zutage; indessen dürfen wir auch hier feststellen, daß er den am tiefsten Stehenden nicht ohne Not erniedrigt, ja, daß er sich seiner gerne annimmt, wenn die höhern Zwecke des dramatischen Aufbaues es erlauben.

---

[1]) Vol. III, 401 ff. London 1808.

Die beiden außerhalb der Königsdramen stehenden Stücke aus der englischen Geschichte, König Johann und Heinrich VIII., gewähren kaum eine Möglichkeit, über Shakespeares Stimmung gegenüber dem Volk etwas zu erfahren. «König Johann» mit den grob geschnittenen Figuren zeigt ja nur selten feinere Charakteristik und wo diese eintritt, wie in der unvergleichlich rührenden Szene, wo Arthur geblendet werden soll, da bleibt das Volk natürlich ferne.

Dem Schicksale des unglückseligen Prinzen gegenüber, der schließlich dem Mißtrauen und Hasse seines Oheims Johann zum Opfer fallen muß, ist es freilich nicht gleichgültig und Shakespeare findet lebendige Bilder, die Gefühle der Menge, die durchaus nicht roh ist, auszudrücken (Akt IV, Szene 2):

Von Mund zu Munde geht Prinz Arthurs Tod,
Und wenn sie von ihm reden, schütteln sie
Die Köpfe, flüstern sich einander zu,
Und der, der spricht, ergreift des Hörers Hand,
Weil der, der hört, der Furcht Gebärden macht,
Die Stirne runzelt, winkt und Augen rollt.
So sah ich einen Schmied mit seinem Hammer,
Indes sein Eisen auf dem Ambos kühlte,
Mit offnem Mund verschlingen den Bericht
Von einem Schneider, der mit Scher' und Maß
In Händen, auf Pantoffeln, die die Eil
Verkehrt geworfen an die falschen Füße, —
Erzählte, daß ein großes Heer Franzosen
Schlagfertig schon gelagert steh' in Kent.
Ein andrer hagrer, schmutz'ger Handwerksmann
Fällt ihm ins Wort und spricht von Arthurs Tod.

Dasjenige Ereignis unter König Johanns Regierung freilich, das dem englischen Volke auf alle Zeiten zum wichtigsten wurde, die Gewährung der Magna Charta durch den König zu Runnymede am 15. Juni 1215, wird bekanntlich mit Stillschweigen übergangen.

Und ähnliches muß von Heinrich VIII. gesagt werden. In dem Zyklus historischer Bilder, die der Dichter eines Festes wegen geschaffen, bildet das Volk höchstens Staffage. Immerhin ist wichtig, daß die einzige Stelle, an der Shakespeare von den Leiden der Untertanen spricht, aus seiner Erfindung hervorgegangen ist und sich in keiner Vorlage so findet. Die Königin Katharina ist vor ihrem strengen Gemahl niedergekniet, um von ihm Erleichterung der Steuerlast für das Volk zu erflehen:

Ich werd' umlagert stets — und zwar von vielen
Und von den Redlichsten —, weil Euer Volk
In harter Trübsal seufzt . . . Es ruht
Des Volks Beschwerd auf Steuern, so ein Sechsteil
Von jeglichem Vermögen einfordern.

Die Fürbitte der Königin gewinnt den Herrscher, der sich nun milder zeigt. Doch warten wir vergeblich auf die Dankbarkeit des Volkes; es steht der Unglücklichen nicht bei, als sie das Opfer grausamer königlicher Laune wird und jammert.

Shipwreck'd upon a kingdom, where no pity,
No friends, no hope; no kindred weep for me,
Almost no grave allow'd me.

Gewiß werden die Königsdramen unsere erste und wichtigste Quelle bilden müssen, wenn wir des Dichters Stimmung dem Volke gegenüber prüfen und erörtern wollen. Es lohnt sich aber, den Blick auch auf die Tragödien zu werfen. Da ertönt in «Hamlet» die bekannte Klage von der Urteilslosigkeit des großen Haufens. Der König ist besorgt, daß sich das Volk auf Hamlets Seite zu schlagen scheint:

Er ist beliebt bei der verworrnen Menge,
Die mit dem Aug', nicht mit dem Urteil wählt . . .
(Akt IV, Szene 3.)

Nicht klug wäre es, Hamlet wegen des Mordes, den er an Polonius begangen, zur Rechenschaft zu ziehen, da «der große Haufe so an ihm hängt».

Sie tauchen seine Fehl' in ihre Liebe,
Die Lob aus Tadel macht. (Akt IV, Szene 7.)

Und noch gefährlicher ist, daß dieser Pöbel Laertes zum Könige ausrufen will (Akt IV, Szene 5). Wo bleibt aber hier der Vorwurf des Dichters? Nur vom Standpunkte des schlechten Gewissens des Königs aus verdient die Menge Tadel.

In der wunderbaren Totengräberszene haben wir Leute aus dem Volke, nicht berufsmäßige Spaßmacher. Sie reden in ihrer derben, witzigen Weise, die sich auch angesichts des Todes keinen Zwang antut. Dabei liegt in dieser Naivetät nichts Gemeines, nichts innerlich Rohes, es ist nur die Form, die einer anderen Atmosphäre angehört als der des Königshofes. Und gerade dieser Gegensatz wirkt so stark, so ergreifend. Die derben Kerle sind mit ihrem Lose zufrieden, gibt es doch «keine so alten Edelleute als Gärtner, Graben-

macher und Totengräber: die pflanzen Adams Profession fort»; dabei baut der Totengräber am stärksten: «die Häuser, die er baut, währen bis zum jüngsten Tage». Das witzige Ausweichen gegenüber unbequemen Fragen Höhergestellter ist so volkstümlich und hier so fein gegeben, wie es nur ein Dichter tun konnte, der mit Liebe und Ehrfurcht ins Innerste der Volksseele geschaut hat.

Das dürfen wir in gleichem Grade Schiller gewiß nicht nachrühmen und finden hierfür den schlagendsten Beweis in seinem «Macbeth». Mit dem polternden, fluchenden, Zoten reißenden Pförtner hat er sich nicht abgefunden: er hielt es für nötig, ihm den Stempel eines romantischen deutschen Nachtwächters aufzudrücken. Daß das ein Irrtum war, fühlen wir jetzt alle: daß Shakespeare zur Schaffung solcher Gestalten ganz andere und viel treffendere Vorstellungen mit sich brachte, empfinden wir unschwer. Gegenüber der furchtbaren Tat, die unter der größten Spannung und Aufregung des Mörders drinnen im Schlosse sich vollzieht, ist diese Ruhe des massiven Kerls, der aus seiner Weinseligkeit herausgeklopft werden muß, eine wahre Erholung. Ist ein größerer, wirksamerer Gegensatz denkbar?

Schrecken und Furcht bringen die Menschen einander näher und lassen sie die Kluft vergessen, die zwischen ihnen besteht. Neben dem klotzigen Pförtner im Verkehr mit dem energischen Macduff finden wir den vornehmen Rosse im Gespräch mit einem Alten. Beide haben Wunderbares geschaut, Duncan's Pferde sind aus ihren Ställen gebrochen, was Entsetzliches ahnen läßt. Beide sind gleich abergläubisch, von gleicher Angst erfüllt, der Hohe wie der Mann aus dem Volke.

Auch die Lady Macbeth hat eine teilnehmende Seele gefunden: ihre Kammerfrau. Mit Schaudern hat sie ihre Herrin im Schlafe sich erheben sehen, mit starrem Schrecken ist sie jetzt Zeuge, wie die Unglückliche sich vergebens abmüht, das vermeintliche Blut von ihren Händen abzuwaschen. Sie will die Reden verschweigen, die sie aus dem Munde der Schlafwandlerin vernommen: Mitleid, nur Mitleid empfindet sie für die arme Herrin: «Ich möchte nicht ein solches Herz im Busen tragen, nicht für den Königsschmuck des ganzen Leibes.» Ist es bloßer Zufall, daß Shakespeare die mitleidige Seele aus dem bescheidenen Stande der Dienenden hergenommen? Die edle Zurückhaltung, das würdige Schweigen, mit dem das Unheil vielleicht eingeschränkt werden kann, sind das die alltäglichen Eigenschaften gewöhnlicher Frauen? Hier stattet der Dichter die Unbedeutende damit aus. Nicht die Mächtigen allein sind Träger

edler Tugenden, auch der Niedriggeborene ist edler Gefühle fähig, auch in seinem Herzen lebt das wahre Mitleid.

Wenn in solcher Art Beispiel an Beispiel sich reihen läßt, dafür, daß Shakespeare mit den tiefsten Schichten des Volkes teilnehmend zu fühlen vermochte, warum greifen wir nicht auch zu jenen Dramen hinüber, die so reich an Volksszenen sind, zu den Römerdramen, insbesondere zu «Julius Caesar» und «Coriolan»? Dort spielt das Volk weitaus die umfangreichste Rolle und jede Gelegenheit wäre geboten, dessen glänzende Eigenschaften zutage treten zu lassen. Aber leider sind es die Schattenseiten, die in den vortrefflichsten Volksszenen am stärksten sich zeigen. Robert Oehme hat untersucht, wie die historische Vorlage (d. h. speziell Plutarch) und Shakespeare in diesem Punkte sich zu einander verhalten und muß dem großen englischen Dichter wohl etwas mehr Unabhängigkeit zugestehen, als wir es bisher getan. Aber seine Änderungen sind meist nach der schlechten Seite. Wankelmut, Beschränktheit, Aberglaube, Gleichgültigkeit sind im Drama nicht selten gesteigert; die gemeinen Triebe drängen sich oft weit stärker vor als bei Plutarch.

In geringschätzigen Bezeichnungen scheint sich der Dichter fast nicht genug tun zu können. In «Coriolan» entfaltet er das reichste Vokabular, um uns das schmutzige, stinkende, übelriechende Volk mit seinen häßlichen Qualitäten und seinen verwerflichen Anschauungen recht nahe und abschreckend vor Augen zu stellen. Schwäche und Dummheit herrschen überall.

Wie läßt sich dieser Widerspruch erklären? Ist Shakespeare, der die meisten Königsdramen im 16. Jahrhundert dichtete, ein anderer geworden, als er sich später — im neuen Jahrhundert — römischen Stoffen zuwandte? Ich glaube nicht.

Er hatte in den Römerdramen e i n e n Helden zu verherrlichen, der sich gewaltig über die Masse erhob, den Aristokraten, dessen gelegentliches Buhlen um die Volksgunst auf das innerste Wesen kaum von Einfluß war und weit unter ihm mußte die urteilslose Menge ihm dienen.

In den Königsdramen steht nicht der Einzelne im Vordergrunde, es sind die Parteien, die nach Macht und Herrschaft ringen. Da bleibt auch dem Bescheidenen eine Stelle, da kann auch der Geringe mit schwachen Kräften Gutes wirken. Und jedem — manchmal selbst dem Verbrecher — einen edlen Zug beizulegen, ist des Dichters Kunst.

Wer solches sehen w i l l, kann es bei Shakespeare finden. Er ist nicht der Volksverächter, zu dem ihn manche stempeln wollen, er ist

der aufrichtige Freund und Kenner des Volkes und insbesondere einer Nation, die seit Jahrhunderten sich des Besitzes der trefflichsten Eigenschaften und der freiesten Entwicklung rühmen darf.

Und so dürfen wir auch den modern und demokratisch fühlenden Volksfreund immer wieder zum Genusse der Werke des größten Briten einladen: er wird erkennen, daß Shakespeare auch für ihn des Echten und Sympathischen unendlich viel enthält:

Introite, nam et hic Dii sunt!

Shakespeare und die Commedia dell' arte.

Von

Max J. Wolff.

Ich muß um Entschuldigung bitten, wenn ich im Verhältnis zu den aufgestellten Konjekturen nur wenig positive Ergebnisse bringen kann, aber zum Teil liegt es daran, daß mir hier die notwendigen Quellen fehlen, zum Teil auch an den spärlichen Überresten, die uns aus der reichen Fülle der Commedia dell' arte verblieben sind. Fünfzig Szenarien[1]), die Flaminio Scala 1611 herausgegeben hat, eine Reihe von Ragionamenti, in der Hauptsache zwischen dem Capitano Spavento und seinem Diener Trappola, die Francesco Andreini von 1607–15 zusammengestellt hat[2]), und ein weiterer Band von Szenarien, die Bartoli 1881 in Florenz veröffentlichte[3]), sind, von einzelnen verstreuten Überbleibseln abgesehen, so ziemlich alles, was wir aus der klassischen Zeit der Stegreifkomödie besitzen. Die Sammlungen von den Gebrüdern Parfait, Riccoboni und anderen gehören einer späteren Periode an und beziehen sich in der Hauptsache auf das italienische Theater in Paris, wo die Commedia, losgelöst von ihren nationalen Wurzeln, in Erstarrung verfiel. Nur die oben genannten Quellen, die auf das sechzehnte Jahrhundert zurückgehen, kommen für einen Vergleich mit Shakespeare in Betracht.

Von italienischen Autoren werden in Shakespeares Werken nur zwei genannt, Petrarca und Macchiavelli. Von ersterem weiß der

[1]) Il teatro delle favole rappresentative ovvero la ricreazione comica, boscareccia e tragica, divisa in 50 giornate, composte da Flaminio Scala detto Flavio. Venezia 1611.

[2]) Le bravure del capitano Spavento divisa in molti ragionamenti in Forma di dialogo. Venezia 1607. Ragionamenti fantastici in forma di dialoghi representativi. Venezia 1612.

[3]) Bartoli, Scenari inediti delle commedia dell' arte. Firenze 1881.

Dichter, daß er Laura angesungen hat, ohne daß aber aus dieser Stelle des «Romeo» oder aus den Sonetten auf eine persönliche Kenntnis des Canzoniere geschlossen werden müßte. Von Macchiavelli spricht Shakespeare nur als einem sophistischen Schurken nach der in England verbreiteten Anschauung. Er hat keine Ahnung, daß der Florentiner Schriftsteller sogar Verfasser von Komödien ist. Bei der in den Jugenddramen nicht zu verkennenden Neigung, mit gelehrten Kenntnissen zu prunken, darf man annehmen, daß Shakespeares Bekanntschaft der italienischen Literatur mit diesen beiden Namen erschöpft ist. Die Ben Jonsons ging etwas weiter. In «Volpone» erwähnt er Petrarca, Tasso, Boccaccio, Dante, Guarini, Aretin und Cieco da Adria. Auch an dieser Stelle liegt die Absicht vor, eine möglichst große Belesenheit zu zeigen; sie trägt daher einen ausschließenden Charakter. Dennoch läßt sich beweisen, daß Jonson die Werke anderer italienischer Autoren gekannt hat. Ob sein «Alchemist» sich an den «Alchemista» Bernardino Lombardis von 1582 anlehnt, muß ich dahingestellt lassen, da ich mir ein Exemplar des italienischen Stückes nicht verschaffen konnte; sicher aber ist, daß der Name des Parasiten Mosca in «Volpone» aus der «Cameriera» von Niccolo Secchi 1587 übernommen ist. Ben Jonson hat das Stück offenbar von herumziehenden italienischen Schauspielern gesehen, die den Namen des Verfassers nicht nannten und sich dazu auch nicht verpflichtet fühlten, weil sie das Lustspiel nicht in dessen Wortlaut, sondern als Stegreifkomödie aufführten. Diese war in England wohl bekannt. Whetstone sagt in seinem Heptameron von 1582: «Die Schauspieler in Ravenna hielten sich nicht an das geschriebene Wort, sondern spielten nur nach einem Entwurf und bestimmten Regeln». In der «Spanischen Tragödie» IV, 1 heißt es: «Die italienischen Schauspieler besaßen so viel Geist, daß sie nach einstündiger Überlegung jede Handlung darstellen konnten». Und Lorenzo bemerkte dazu, er habe ähnliches in Paris bei den Franzosen gesehen. Jonson selber erwähnt *extemporal plays* in «The Case is Altered» II, 4, und Heywood spricht in seiner Verteidigung der Schauspieler von «doctors, zanni, pantaloons, harlekeenes», also von den Haupttypen der Commedia dell' arte.[1]) Aus ihr stammt auch der Name Basilisco, den der Bramarbas in «Soliman und Perseida» trägt. Auch Shakespeare weiß von der Stegreifkomödie, und zwar in «Hamlet» II, 2, wo Polonius das Lob der ankommenden Schauspieler verkündet und «Antonius and Cleopatra» V, 2, wo die Königin die Be-

[1]) Vgl. auch Middleton in «The Spanish Gipsy» IV, 2.

fürchtung ausspricht, «extemporally» von römischen Komödianten gespielt zu werden. Konnte der Dichter dabei an seine eigenen Landsleute denken? Sicher haben Tarleton und die anderen Komiker vielfach auf der Bühne improvisiert, aber eine improvisierte Komödie gab es in England nicht. Unter den Alleyn Papers sind zwar einige Szenarien gefunden worden, die man für Entwürfe von Stegreifaufführungen gehalten hat, aber wie sich aus den Regiebemerkungen ergibt, sind es nur Auszüge vollendeter Stücke für den Regisseur. Die zitierte Stelle der «Spanischen Tragödie» betrachtet improvisierte Aufführungen als eine italienische Spezialität, wie auch Heywood bei der Erwähnung der Zanni und anderen Typen hinzufügt, sie kämen in Frankreich, besonders aber in Italien vor. Als festgestellt kann gelten, daß es eine englische Commedia dell' arte nicht gab; Shakespeare hat also im «Hamlet» und «Antonius und Cleopatra» an ausländische Vorstellungen gedacht. Selbstverständlich können Freunde und Kollegen, die den Kontinent besuchten, ihm von dieser auffallenden Einrichtung erzählt haben, aber wie sich zeigen wird, finden sich zwischen den Dramen, namentlich den Lustspielen des Dichters und der Commedia dell' arte so viele Übereinstimmungen und Anklänge, daß ein Bericht aus zweiter Hand nicht ausreicht, sondern eine persönliche Kenntnis vorliegen muß.

Wo kann Shakespeare italienisches Schauspiel gesehen haben? Die Verfechter seiner italienischen Reise sind um eine Antwort nicht in Verlegenheit: Im Lande selbst, er ist ja in der Lombardei und Venedig gewesen. Ich teile diese Ansicht nicht. Die Masse der vorgebrachten Beweise und Gegenbeweise soll an dieser Stelle nicht gegeneinander abgewogen werden, nur auf einen nicht beachteten Grund möchte ich hinweisen. Shakespeare weiß nicht, daß das adriatische Meer keine Ebbe und Flut besitzt. Einem Binnenländer konnte dies entgehen, aber einem Küstenbewohner aus London, wo damals noch mehr als heute der gesamte Geschäftsverkehr von dem Eintritt der Gezeiten abhing, mußte das als erstes und wichtigstes in die Augen fallen. Aber selbst wenn wir uns auf den Standpunkt der angeblichen italienischen Reise stellen, so wird sie allgemein in das Jahr 1592/93 verlegt, während die italienischen Einflüsse sich gerade in den Werken vor dieser Zeit am stärksten bemerklich machen, gerade im Beginn seiner dichterischen Tätigkeit. Nach Ward kamen italienische Wandertruppen vielfach nach England. Innerhalb von Shakespeares Lebensdauer ist es mir gelungen, nur drei solche Besuche festzustellen. Zuerst 1573, wo schwache Spuren darauf hin-

weisen, daß ein Romeo aufgeführt wurde[1]): sodann 1577/78, wo Drusiano mit einer Truppe in London auftrat. Jedoch das Gastspiel scheint keinen Eindruck gemacht zu haben, denn es wird von den Zeitgenossen kaum erwähnt. Das ist begreiflich: bei der großen Verschiedenheit der Sprachen fehlte es in England an einem Publikum, das wie in Frankreich oder Spanien italienische Vorstellungen verstand. Drusiano verließ London, um bald darauf auf der pyrenäischen Halbinsel aufzutauchen. Der mangelnde Erfolg schreckte die Italiener ab, denn das nächste Gastspiel fand erst 1610 statt, und zwar wie aus den von Rawdon Brown edierten Staatsakten[2]) hervorgeht, von Venezianern. Die ersten beiden Besuche fallen noch in Shakespeares Kindheit, der dritte so spät, daß er nur noch auf die Romanzen einen allerdings sehr starken Einfluß ausüben konnte, nicht aber auf die früheren Werke. Es muß also damit gerechnet werden, daß der Dichter italienische Schauspieler außerhalb von England sah.

Im Jahre 1586/87 spielten die Gelosi, eine der besten Truppen jener Zeit in Paris. Zu ihnen gehörte die schöne und geistvolle Isabella Andreini, die Verfasserin eines Canzoniere, Mitglied der Akademie von Pavia, deren Bild der begeisterte Kardinal Aldobrandini bei einem Feste zwischen denen Tassos und Petrarcas aufhängte. Neben ihr wirkte als Capitano Spavento ihr Gatte Francesco und als Liebhaber Flaminio Scala. Die Bedeutung dieser Truppe für die Entwicklung des französischen Dramas ist bekannt. Durch einen glücklichen Zufall sind wir gerade über das Repertoire und die Improvisationen der Gelosi am besten unterrichtet, und gerade diese weisen eine oft erstaunlich nahe Berührung mit Shakespeares Lustspielen auf, soweit sich eine solche aus nur skizzierten Szenarien erweisen läßt. Es ist möglich, daß die Ähnlichkeit eine mehr allgemeine mit der Commedia dell' arte überhaupt ist, denn die Stoffe und das Spielgebiet aller italienischen Gesellschaften werden im wesentlichen die gleichen gewesen sein, und daß man an Stelle der Andreinischen Truppe etwa die Comici confidenti setzen kann, die sich ungefähr um dieselbe Zeit in Frankreich aufhielten. Die

[1]) In einer Maske Gascoignes aus dem Jahre 1575 heißt es: And for a further proofe. He shewed in his hat this token which the Montacutes did beare always for that they covet to be knowne from Capels, where they pass. (Gascoigne ed. Hazlitt 1869, I 85.) Ich verdanke diese Stelle Herrn Prof. Wetz in Freiburg.

[2]) Calendar of State Papers and Manuscripts relating to English Affairs in the Archives and Collections of Verici etc. 1864—1900.

Gelosi passen aber dadurch so gut, daß ihr Pariser Auftreten in eine Zeit fällt, wo Shakespeare uns völlig verschwindet. Mag er die Geburt der Zwillinge noch in Stratford erlebt haben, so sind es bis 1592, wo wir die erste Spur von ihm in London finden, sieben Jahre. Undenkbar ist es nicht, daß der abenteuerlustige Jüngling nach Frankreich hinüberfuhr. Ist die Überlieferung richtig, daß er vor der Rache Thomas Lucys floh, so bot die Hauptstadt keine Sicherheit, wohl aber das Ausland. Shakespeare verstand auch französisch, doch das konnte er auch in England lernen, er zeigt in «Verlorener Liebesmüh» eine recht genaue Kenntnis französischen Hofklatsches, doch der konnte auch über den Kanal hinüberdringen. Mit solchen Beweisen, die auch wieder nur Vermutung sind, kommt man nicht weit; es bleibt nur die Möglichkeit, aus den Werken selbst eine Bekanntschaft des Dichters mit den Gelosi, sei es mit ihnen selbst oder als Vertretern der Commedia dell' arte überhaupt nachzuweisen.

Vorher muß ich einige Bemerkungen über das Wesen der Commedia dell' arte machen. Aus manchen Schriften, besonders solchen über Molière, gewinnt man den Eindruck, als habe sie aus nichts als Mätzchen und Clowntricks bestanden, die durch den dürftigen Rahmen einer äußerlichen Handlung zusammengehalten wurden. Diese Beurteilung trifft allenfalls auf das spätere italienische Theater in Paris im 17. und 18. Jahrhundert, wo die Schauspieler vor einem sprachfremden Publikum auftraten und mit Notwendigkeit darnach strebten, das nicht verständliche Wort durch allgemein faßbare Possenstreiche zu ersetzen. Im 16. Jahrhundert war die Commedia dell' arte von dieser Einseitigkeit weit entfernt. Sie umfaßte das ganze dramatische Gebiet jener Zeit von dem ernstesten Trauerspiel bis zur tollsten Posse. Flaminio Scala nennt seine Sammlung la ricreazione comica, boscareccia e tragica, d. h. sie enthält Komödien, Pastoralen und Tragödien. Dort findet sich z. B. eine «Forsennata Principessa», eine Tragödie, die zwischen dem König von Fes, den Prinzen von Marocco und Portugal sich abspielt, also in Kreisen, die nach damaliger Anschauung für die Komödie überhaupt nicht brauchbar waren. Bartoli hat einen «Grafen Essex», einen Conte di Sex, herausgegeben, ein Stück, das nach Hinrichtung des Titelhelden sogar mit einem Selbstmord der Elisabeth schließt. In einzelnen dieser ernsten Dramen vertreten Burattino als Narr oder Pedrolino und Arlecchino als Diener das komische Element, aber sie nehmen kaum einen breiteren Raum ein als die Komik in «Romeo

und Julia» oder der Gracioso im spanischen Trauerspiel. Ja in einzelnen Stücken fehlen solche Bestandteile völlig, z. B. in dem dritten Teil der «Orseida», die Flaminio Scala als Opera Reale bezeichnet, weil in ihr nur Könige, Prinzen und der dazu gehörige Hofstaat auftreten. Es ist ferner irrig, daß die Commedia dell' arte nur aus bestimmten Typen bestanden, daß sie sich gar aus diesen feststehenden Masken entwickelt habe. Das Umgekehrte ist der Fall. Unter den uns erhaltenen Szenarien gibt es solche, in denen von den bekannten Typen des Pantalone, Dottore, Harlecchino, Capitano auch nicht einer vorkommt, die Schauspieler spielten hier die durch die Handlung erforderten Gestalten, aber die Improvisation, die bei wechselnden Rollen ungemein erschwert war, und die geringe Kopfzahl der Truppen brachten es mit sich, daß man möglichst jeden Stoff mit den feststehenden Typen zu bewältigen suchte. So wurde in einer Bearbeitung von «Romeo und Julia» aus dem alten Capulet Gratiano, aus Montague Pantalone, aus dem Liebespaare Isabella und Oratio, aus Tybalt der Capitano Spavento. Aber dieselben Schauspieler stellten in den Tragödien Fürsten und Könige dar, in den Pastoralen wie etwa der vom «Verzauberten Baum» Hirten, Nymphen, Geister und Zauberer. Erst später, als die gute Zeit der Commedia dell' arte vorüber war, besonders in Paris, verfiel sie in die Erstarrung der ausschließlichen Typenkunst. Vorher war das schon dadurch unmöglich, daß es keine Schauspielertruppe gab, die nur von der Commedia dell' arte zehrte, sondern allgemein wurden neben ihr auch die Commedia erudita und das klassizistische Trauerspiel gepflegt. Es geht also auf dieselbe Quelle zurück, wenn wir bei Shakespeare Anlehnungen an die Stegreifkomödie und an die anderweite dramatische Literatur Italiens finden.

Die Commedia dell' arte bedeutet den Sieg des Schauspielers über den Dichter, wie später der bel canto den des Sängers über den Tonsetzer. Die italienischen Bühnenkünstler mit ihrer eminenten Begabung und ihrem geistesgegenwärtigen Witz emanzipierten sich von dem geschriebenen Wort. Die Art, wie das zu Anfang geschah, läßt sich aus Ariosts Lustspielen leicht erkennen. Er hat das Bedürfnis, die Behandlung antiker Motive durch eine Satire auf seine Zeit aktueller zu gestalten, vermag aber nicht diese ungezwungen in die Handlung aufzunehmen, sondern verlegt sie in einzelne Monologe, die zu kleinen Satiren im Stile Juvenals auswachsen. In der «Cassaria» findet sich z. B. eine auf die Putzsucht der Männer und auf die Anbeter des hohlen Scheines. Diese Einlagen konnten

ohne Schaden für das Stück je nach dem Bedarfe des anwesenden Publikums abgeändert werden. Die Improvisation griff um sich, bis der Autor endlich alles den Schauspielern überließ und sich nur auf die Aufstellung eines Szenariums beschränkte. Die Komödianten lernten überhaupt keine Rolle mehr, und selbst Werke, deren aufgeschriebener Wortlaut vorlag, wurden als Commedia dell' arte gegeben, z. B. Cicogninis «Don Juan, il convitato di pietra», wurde zu gleicher Zeit aus dem Stegreif und nach dem Text des Verfassers gespielt. Zwischen der Commedia dell'arte und der Commedia sostenuta besteht kein begrifflicher Gegensatz, sondern beide gehen in einander über. Eine aufgeführte Komödie wurde zum Stegreifstück, indem die Aufführung von dem Wortlaut absah und nur den Gang der Handlung übernahm, auf der anderen Seite entwickelte sich aus der Commedia dell' arte die erudita, sobald die Improvisationen schriftlich festgelegt wurden, ein Vorgang, der bei einem starken Erfolg naturgemäßer Weise eintrat. Die von italienischen Schauspielern verfaßten Stücke, besonders in der späteren Zeit, sind nichts anderes als unter leichten Veränderungen aufgeschriebene, ev. in Verse gebrachte Stegreifkomödien. Beide Arten waren oft in einem Werke vermischt, einzelne Teile standen fest, andere blieben der Improvisation überlassen.

Bei der Leichtigkeit der Italiener, eine Fabel in eine bühnengerechte Handlung umzusetzen, nahm die Commedia dell' arte alles in sich auf, was die damalige Literatur an Motiven besaß, sei es in der Novelle, sei es im Drama. Die wandernden Schauspieler trugen die Stoffe durch das ganze westliche Europa, Frankreich, Spanien, Deutschland und England und brachten aus diesen Ländern wieder neues Material mit, besonders aus Spanien, wo Lope de Vegas Phantasie durch die Italiener ebenso sehr angeregt wurde als ihnen Anregung gab. Von den klassischen Stoffen des Plautus bis zum Tagesereignis, z. B. der Hinrichtung Essex', blieb der Commedia dell' arte nichts fremd. Sie ist das große Sammelbecken, in das alle Stoffe hineinströmen, oft um hier unterzugehen, oft aber auch, um in veränderter Gestalt aus ihr hervorzutauchen. Ludwig Fränkel vermag in seinen ausgezeichneten Darlegungen[1]) die Fabel von «Romeo und Julia» bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts in gerader Linie zu verfolgen, dann tritt eine Lücke ein, und erst ein Menschenalter später erscheint der Stoff aufs Neue und zwar etwa gleichzeitig in

[1]) In der Zeitschr. f. vergl. Literaturgesch. N. F. III, IV, VII.

Italien, Spanien und England in einer Form, die, wie Fränkel nachweist, das Vorhandensein einer anderen Quelle als Bandello und die älteren Novellisten voraussetzt. Das ist die Commedia dell' arte, die sich einen so wirksamen Stoff nicht entgehen ließ. In Flaminio Scalas Sammlung findet sich die schon erwähnte Bearbeitung, die das historische und lokale Colorit der Sage völlig abstreift und den Schluß zum guten Ende umändert. Diese Wandlung setzt einen langen Prozeß voraus, Bearbeitungen, die sich näher an Bandello anschlossen, müssen ihr vorhergegangen sein. Ob also gerade in der uns vorliegenden Form, mag zweifelhaft sein, aber bei der Commedia dell' arte fand Lope die Möglichkeit, das Liebespaar zu verheiraten, sie hat die Sage aus der Veroneser Tradition gelöst und gab dadurch Luigi Groto die Freiheit, in seiner «Hadriana» die Vorgänge in das klassische Altertum zu verlegen, die Commedia dell' arte endlich ist an den Abweichungen schuld, die Brooke und Shakespeare sich von Bandello erlauben.

Das englische Drama, vom Volke erzeugt und von der Volksgunst getragen wie die Commedia dell' arte, hat mit dieser mehrere auffallende Züge gemeinsam; beispielsweise die Mischung von Tragik und Komik, die das klassizistische italienische Drama hohen Stiles verwirft, sodann die dumb shows, die jedem Akte voraufgehende Pantomime, die, wie Cunliffe nachweist[1]), aus Italien nach England gekommen sind, drittens endlich das gereimte Schlußkouplet nach einer längeren Rede, von denen Bartoli mehrere Beispiele bringt. Auch in den Kunstmitteln herrscht eine weitgehende Ähnlichkeit: Verkleiden, Belauschen, Kleidertausch, Verwechslung von Knaben und Mädchen und umgekehrt, Kindesunterschiebung wie auch Unterschiebung einer anderen Frau an Stelle der Begehrten, sind Motive, die sich ebenso häufig in der Commedia dell' arte wie im englischen Drama finden. In beiden treten auch dieselben typischen Gestalten auf, der witzige Diener, der seinem Herrn überlegen ist, der Bramarbas, der Pedant, der Parasit, besonders aber die dummkomische Gerichtsperson. Daß die Engländer in allen diesen Punkten von den Italienern entlehnt und gelernt haben, wird schon durch deren zeitlichen Vorrang erwiesen. In den großen Tragödien Shakespeares ist natürlich ein italienischer Einfluß kaum zu verspüren; am stärksten macht er sich in den jugendlichen Lustspielen und dann wieder in den Romanzen der letzten Periode bemerkbar.

[1]) In Mod. Philology IV, 599 ff. und Supposes and Jocasta, two Plays translated from the Italian (Belles-Lettres Series, Boston 1906).

Für die «Komödie der Irrungen» ist eine besondere Quelle nicht bekannt. Daß Shakespeare aber nicht unmittelbar nach Plautus' Menächmen arbeitete, sondern nach einer italienischen Vorlage, läßt sich beweisen. Dafür sprechen die italienischen Namen wie Dromio, Luciana, Angelo usw. Solche sind zwar bei unserem Dichter üblich, selbst im «Hamlet». Aber eine Ursache mußte die Gewohnheit doch haben, und diese ist offenbar darin zu suchen, daß ihm italienisches Schauspiel bekannt war. Shakespeare bringt in seinen Werken eine Reihe italienischer Namen wie Nerissa, Trinculo, Malvolio, die in ihrer Heimat nicht vorkommen, aber durchaus im Geiste der Sprache gebildet sind. Daß er sich die Mühe nahm, italienische Worte zu formen, scheint unwahrscheinlich. Die Commedia dell' arte verwendet solche Phantasienamen, z. B. bei Flaminio Scala Elpina, Levina, Orsella u. a. m., allerdings findet sich dort keiner der von Shakespeare gebrauchten. Wichtiger ist der Ort der Handlung in den «Errors». Bei Plautus spielen sie in Epidamnus. Die Verlegung nach Ephesus kann nur das Werk eines Italieners sein. Ephesus war Shakespeare zwar zum mindesten aus der Bibel bekannt, aber gerade dadurch nicht zum Schauplatz eines Lustspieles geeignet. Die Italiener dagegen, deren wichtigster Verkehr in das östliche Mittelmeerbecken ging, verlegen immer alle wunderbaren Abenteuer, Zufälle, Schiffbrüche in jene Gegend. Bei Flavio findet sich eine Bearbeitung der Menächmen unter dem Titel «li duo Vecchi Gemelli». Ihre Reise geht nach Syrien. Selbst bei Molières Vorgängern, bei Larivey und Rotrou, kommen Totgeglaubte und Verschollene nach italienischem Vorbild stets aus der Levante; erst Molière läßt in der «Frauenschule» den angeblich Toten aus Amerika heimkommen. Das klang seinem Publikum glaubhafter, wie auch ein Italiener solche Zufälle nicht in Durazzo belassen konnte. Das lag zu nahe, das adriatische Meer war ihnen besonders den Venezianern zu bekannt. Für ein englisches Auditorium dagegen war Illyrien oder Sicilien oder Kleinasien ganz dasselbe. Die Idee, daß der Vater der Zwillinge in Ephesus dem Tode verfällt, muß auch von einem Italiener stammen. Dort herrschten deren Todfeinde, die Türken; deshalb trägt auch der Herzog von Ephesus einen türkisch klingenden Namen «Solinus». Überhaupt gehen die Türkenstücke in Frankreich wie in England, z. B. Soliman und Perseida» oder «Selimus», auf italienischen Einfluß zurück; nur für jene hatten die benachbarten und stets bekämpften Ungläubigen ein derartig aktuelles Interesse. Die Menächmen gehörten in Italien zu den beliebtesten Lustspielstoffen, keine der vorhandenen Bearbeitungen

steht in direkter Beziehung zu Shakespeare; dagegen sollen zwischen den «Engaños» von Lope de Rueda [1]) und der »Komödie der Irrungen» nach Grillparzer sich auffallende Ähnlichkeiten finden. Das spanische Stück ist mir unbekannt und war es wohl auch in England zu Shakespeares Zeit. Wenn also solche Ähnlichkeiten vorliegen, so dürften sie auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen, auf eine Stegreifkomödie, aus der der Spanier wie der Engländer geschöpft hat.

Die Fabel von «Verlorene Liebesmüh» kann nach ihrem Inhalt und Ursprung nicht italienisches Erzeugnis sein, dagegen tragen die Nebenpersonen ihre Abstammung deutlich zur Schau. Don Armado ist der Capitano Spavento, der Bramarbas, der auch bei den Italienern häufig ein Spanier war. Die Vermutung, daß es Shakespeare also auf eine Verspottung Philipps II. abgesehen habe, steht auf sehr schwachen Füßen. Motte ist der witzige Diener, Holofernes der Pedant und der Konstabler Dumm die alberne Gerichtsperson, alles Lieblingsfiguren der Commedia dell' arte: besonders die letztere war eine der glücklichsten Rollen Francesco Andreinis. In dem von Bartoli edierten Szenarium «la Regina d'Inghilterra» erscheint Trappola als Polizeigewaltiger und benimmt sich nicht weniger töricht als Shakespeares Konstabler; jedoch sei bemerkt, daß nur die Gestalten, nicht ihre Handlungsweise die gleichen sind.

Entlehnt «Verlorene Liebesmüh» nur einzelne Masken aus der Commedia dell' arte, so ist der Stoff der «Beiden Veroneser» ihr unmittelbar entnommen, und zwar findet er sich in Flaminio Scalas Sammlung als fünfte Giornata unter dem Titel «Flavio tradito», deren Argomento mit geringer Kürzung lautet: In Florenz lebten zwei Jünglinge, die sich von ganzem Herzen liebten und gute und treue Freunde waren, der eine Flavio, der andere Oratio. Es geschah, wie es häufig zu geschehen pflegt, daß Flavio sich verliebte und zwar in die Tochter des Doktor Gratiano, in Isabella, die seine Neigung erwiederte. Aber auch Oratio verliebte sich in sie, ohne auf die alte Freundschaft, die ihn mit Flavio verband, Rücksicht zu nehmen, und so geschickt intrigierte er, daß er bei Flavio den Glauben erweckte, die Geliebte habe ihn verraten. Dadurch brachte er den Freund dermaßen zur Verzweiflung, daß dieser versprach, sich eine andere Geliebte zu erwählen und Isabella dem Freunde zu lassen. Durch die Schlauheit eines Dieners kam Oratios Verrat ans Licht und wurde Flavio hinterbracht, doch dieser wartete auf eine

[1]) Eine spärliche Inhaltsangabe des Stückes findet sich bei Schäfer, Gesch. des spanischen Nationaldramas, Leipzig 1890, I 40.

besondere Gelegenheit, um den ungetreuen Freund zu entlarven. Sie fand sich, als Oratio in einem Duell von seinem Feinde besiegt und zu Boden geschlagen wurde, da kam ihm Flavio, der ihn noch immer liebte, zu Hilfe und befreite ihn aus den Händen des Gegners. Nun bekennt Oratio sein Vergehen, erhält Flavios Verzeihung und überläßt ihm Isabella, während er Flaminia heiratet.

In diesem Szenarium finden sich alle Züge der «Beiden Veroneser» wieder, die Freundschaft der beiden Männner, ihre Liebe zu derselben Frau, die Intrigue des Einen, der den besseren verdrängt, die Lebensgefahr des ungetreuen Freundes — bei Shakespeare ein Überfall durch Räuber, bei den Italienern ein Duell —, seine Rettung durch den bewährten Genossen, der ihn noch immer liebt, die Reue des Intriganten und sein Verzicht auf die gemeinsame Geliebte. Die Ähnlichkeit geht noch weiter. Auch in der Commedia hat Isabella, bei Shakespeare Silvia, einen Vater, der von den beiden Freunden nichts wissen will, sondern seine Tochter einem dritten Bewerber, dem Capitano Spavento bestimmt. Also hier wie dort treten drei Rivalen auf, die denselben Charakter tragen, ein beständiger und ein wankelmütiger Freund, als dritter Thurio, dessen Dummheit und Feigheit auf das Vorbild des italienischen Bramarbas zurückgehen. Auch die Intermezzi und Witzgefechte, wie die zwischen den Dienern Flink und Lanz, waren beliebte Einlagen der Commedia dell' arte.

Es fehlt in den Szenarien «Flavio tradito» der Verrat, den Proteus an seiner ersten Geliebten Julia begeht, wie überhaupt die Gestalt der zweiten Liebhaberin hier nur rudimentär behandelt ist. Dieser Teil der Handlung kann aus der Quelle, die man bisher für die «Beiden Veroneser» annahm, abgeleitet sein aus: Montemayors «Diana». Jedoch nur dieser, denn von der eigentlichen Handlung, dem Freundschaftskonflikt enthält die Novelle keine Silbe. Wahrscheinlicher ist es aber, daß auch dieser Teil aus der Commedia dell' arte stammt, und zwar aus Flavios Giornata 39, dem «Ritratto», wo Silvia — selbst der Name kehrt bei Shakespeare wieder, allerdings für die zweite weibliche Rolle — in den Dienst ihres Geliebten als Page verkleidet tritt, obgleich dieser, wie Proteus in Lanz, schon in Arlecchino einen Diener besitzt. Auch hier unterhält sich die Verkleidete mit ihrem ungetreuen Kavalier über dessen erste Neigung, die ihr selber gilt.

Daß die Biancafabel in der «Bezähmten Widerspenstigen» auf Ariosts «Suppositi» zurückgeht, ist bekannt. Abweichungen machen es aber wahrscheinlich, daß Shakespeare nicht nur Gascoignes Über-

setzung, sondern auch eine andere Version kannte. Daß die Commedia dell' arte sich diesen bühnenwirksamen und beliebten Stoff entgehen ließ, ist nicht anzunehmen, doch findet sich unter den uns erhaltenen Szenarien nichts Entsprechendes, wohl aber das Motiv der Katharinafabel: In der Giornata 14, dem «Pilger als treuen Liebhaber», heißt es von dem Dottore, der seine Tochter Isabella verheiraten will, er fand sie seinem Plan völlig abgeneigt, nicht etwa weil sie Flavio haßte, sondern weil sie ein Widerstreben gegen die Liebe selber empfand, weil sie davor schauderte, Frau zu sein und sich einem Manne zu unterwerfen. Diese Emanzipationslust wird hier durch die unwandelbare Treue des Liebhabers überwunden, das schließt nicht aus, daß in anderen Stücken an dem rebellischen Mädchen eine etwas gewaltsamere Kur im Stile Shakespeares vorgenommen wurde, wie in dem 20. Ragionamento Andreinis, wo der Capitano Spavento von seiner Heirat mit der Furie Megära erzählt. Ebenso spielt in dem spanischen Drama die Frau, die sich dem Naturgesetz nicht unterwerfen will, eine große Rolle. Auch die Idee der Induktion, die Geschichte von dem betrunkenen Kesselflicker, dem eingeredet wird, er sei ein vornehmer Herr, war der Commedia dell' arte nicht fremd. Sie findet sich in einem Szenarium «Arlecchino Principe», das allerdings erst einer späteren, nachshakespearischen Zeit angehört, für uns also nicht in Betracht kommt.[1])

Die mit den Jugendkomödien gleichzeitigen ersten englischen Historien können ihrer ganzen Natur nach keinen italienischen Einfluß aufweisen, allenfalls ließe sich zwischen Ariosts «Cassaria» IV, 7, der Entlarvung des angeblich tauben Trappola, und «Heinrich VI» B. II, 1, der Überführung des sich lahm stellenden Betrügers Simcox, eine Berührung finden. Die Heilung, die in beiden Fällen spöttlich als ein Wunder bezeichnet wird, vollzieht sich hier wie dort in gleicher Weise durch Androhung von Schlägen. Ein Gegenstück zu der ergreifenden Szene «Heinrich VI», B. IV, 4, wo Margarete über den Kopf Suffolks trauert, bietet die «Forsennata Principessa». Auch ihr wird das Haupt ihres erschlagenen Liebhabers gebracht und, wie es dort heißt, «dopo un lungo lamentarsi sopra l'amato capo» fällt sie in Irrsinn. Angebliche und wirkliche Tollheit spielt überhaupt eine große Rolle in der Comedia dell' arte wie im englischen Drama.

Mit «Titus Andronicus» segeln wir wieder ganz im italienischen Fahrwasser, diesmal allerdings nicht in dem der Commedia dell' arte.

[1]) Der Inhalt des Szenariums findet sich bei Moland, Molière et la Comédie italienne. 1867. S. 267 ff., 369.

sondern der klassizistischen hohen Tragödie. Die Thyestesfabel galt den Italienern infolge ihrer entsetzlichen Greuel als besonders tragisch. In Francesco Mondellas «Isifile» werden die Kinder in Gegenwart des Vaters umgebracht, ihre Köpfe und die abgehackte Hand des Gatten, wie im «Titus», der Mutter gebracht. Ebenso schickt in Decio da Hortes «Acripanda» der König die zerstückelten Glieder der Kinder, die ihm als Friedensgeißeln übergeben waren, der Mutter, die die blutenden Stücke auf offener Szene zusammensetzt. Noch weiter geht Luigi Groto in der «Dalida». Dort wird die Mutter gefesselt und ihr der Dolch in die Hand gedrückt. Man führt ihr die Hand, so daß sie die eigenen Kinder umbringt. Danach wird sie selber getötet und ihre und der Kinder Leichen dem Vater als Mahl vorgesetzt. Auch Giraldis «Orbecche», die Mustertragödie jener Zeit, enthält ähnliche Scheußlichkeiten. Aus diesem Ideenkreis ist die Fabel des «Titus Andronicus» erwachsen, der mit Cinthios Schauerdrama auch darin übereinstimmt, daß die Rachegöttin und die Furien leibhaftig auftreten. Rätselhaft sind die Gothen bei Shakespeare? Wie kam er auf die Völkerschaft, von der wenigstens in diesem Zusammenhang Ammianus Marcellinus nichts berichtet? Die italienische Literatur liefert den Schlüssel. Tassos Tragödie «Torrismondo» hat die Gothen mit klassischen Namen literaturfähig gemacht. Eine Quelle für «Titus Andronicus» ist nicht bekannt, sie muß jenseits der Alpen gesucht werden. Daß «Romeo und Julia» einige höchst auffallende Anklänge an Grotos «Hadriana» aufweist, hat schon Walker[1]) vor einem Jahrhundert nachgewiesen: besonders betont er, daß auch bei dem Italiener das Liebespaar bei dem Abschied von der Nachtigall und der Lerche spricht. Seine Ausführungen lassen sich ergänzen. Auch der Bau der beiden Dramen stimmt vielfach überein, so folgt auch in der italienischen Tragödie im Gegensatz zu Brookes Gedicht, das eine Pause von drei Monaten eintreten läßt, die Ankündigung der neuen Ehe unmittelbar auf die Trennung der Liebenden, und zwar ist es zunächst die Mutter, dann mit gesteigerter Energie der Vater, der der Verlassenen den neuen Bräutigam anmeldet. Also ganz wie bei Shakespeare. Noch eine Übereinstimmung findet sich. Sonett 64 folgt mit der Schilderung der irdischen Vergänglichkeit genau dem Gedankengang des Prologs der «Hadriana», Vers 23 ff. Die Commedia dell' arte bemächtigte sich, wie wir gesehen haben, des Romeo-Stoffes. Er findet sich in Flavios Samm-

[1]) Historial Memoir on Italian Tragedy, London 1799, S. 56 ff.

lung unter dem Titel «Li tragici Successi»[1]), und die Bezeichnung, die dort mit dem glücklichen Ausgang nicht übereinstimmt, beweist, daß auch die Stegreifkomödie ursprünglich einen tragischen Romeo besaß; aber ein Stück, in dem Pedrolino, Arlecchino, der Capitano Spavento auftraten, mußte allmählich zur Komödie werden. Die Annahme liegt nahe, daß Shakespeare sowohl die Darstellung der «Hadriana» als die der Commedia kannte und daß die Verbindung beider ihm den Stil lieferte, in dem er Brookes Gedicht dramatisierte. Die Vermischung des Tragischen und Komischen, die dem Dichter bis dahin fremd war, selbst in dem etwa gleichzeitigen «Richard III» noch nicht erscheint, muß auf einen besonderen Einfluß zurückgehen. Die Bedientenszene I, 5 und das Musikantenintermezzo IV, 5 könnten in derselben Form in einer Commedia dell' arte vorkommen, und in der Tat zieht in dem Szenarium «Il Creduto Morto» Burattino mit der Liste der einzuladenden Gäste aus wie Peter bei Shakespeare. Weder Vater Capulet noch sein Neffe Tybalt haben die Schlacken des Pantalone und des Capitano Spavento völlig abgestreift.

In diesem Zusammenhang sollen einige Bemerkungen zum «Hamlet» Platz finden. Das Drama liegt zwar wesentlich später, aber es ist neben «Romeo» wohl die einzige Tragödie Shakespeares, in der sich allerdings eine sehr schwache italienische Spur zeigt. In der Ankündigung der Schauspieler durch Rosenkranz und Güldenstern ist von deren Streitigkeiten mit dem Kindertheater die Rede. Das bezieht sich auf Shakespeares eigene Gesellschaft. Damit stimmen aber die Angaben Polonius' nicht überein. Er erklärt, daß es keine bessere Truppe für das Aufgeschriebene und den Stegreif gebe. Improvisiert mögen auf der englischen Bühne die Komiker haben, aber eine extemporierte Komödie, die, wie es hier geschieht, gleichberechtigt neben die aufgeschriebene treten konnte, gab es nicht. Auch die Bemerkung «mit Einheit des Orts oder unbeschränkt» paßt nicht auf englische Verhältnisse. Örtlich einheitliche Stücke wurden auf der Volksbühne überhaupt nicht gespielt; die wenigen nach klassischem Rezept gebrauten Dramen, wie etwa Kyd's «Cornelia», die vielleicht bei Hofe dargestellt wurden, kamen im Verhältnis zu der großen Masse nicht in Betracht. Auch die Erwähnung der Pastorale als selbständiger Kunstgattung ist unenglisch. Dort gab es Historien, Tragödien und Komödien. Die Pastorale ist fremdländisch, und die Häufung der verschiedenen Bezeichnungen «Tragiko-Komiko-Pastorale

[1]) Darüber Wolff, Ein Beitrag zur Gesch. des Stoffes von «Romeo und Julia». Zeitschr. f. vergl. Lit.-Gesch. N. F. XIII 439 ff.

erinnert an den Titel eines Stückes aus Flavios Sammlung «gli Avvenimenti comici, pastorali e tragici, opera mista», also alle drei Kunstgattungen in einem Werk vereinigt. Sollte Shakespeare hier an italienische Schauspieler gedacht haben? Hamlet selbst sagt, daß die Gonzagatragödie des Zwischenspiels im besten Italienisch aufgeschrieben sei. Es liegt kein Grund vor, an seinen Worten zu zweifeln: im Gegenteil, es ist sehr wahrscheinlich, daß diese grausige Bluttat auf die italienische Bühne gebracht wurde. Auch die Rezitation des Schauspielers mag aus einer italienischen Didotragödie herrühren. Solche langen schwülstigen Deklamationen, mit einem übermäßigen Pathos vorgetragen, liegen ganz im Stile Grotos und Giraldis, von denen der letztere sogar eine starke Vorliebe für den «hyrkanischen Tiger» wie Shakespeare besitzt. Dido war außerdem ein Stoff, den die Italiener besonders gern und häufig dramatisierten. Allacci nennt fünf Didotragödien, mir zugänglich waren nur zwei, von Giraldi und von Alessandro Pazzi de' Medici. In beiden findet sich nichts, was Shakespeares Erzählung entspricht.

Ich komme zu den Lustspielen der zweiten Periode. Der «Sommernachtstraum», diese Hof- und Gelegenheitsdichtung, bietet ihrer Natur nach keine Berührung mit der Commedia dell' arte, außer daß in dem zweiten Teil, Ragionamento I Francesco Andreinis, ein Kraut erwähnt wird, dessen Saft je nach Gebrauch Liebe erweckt oder aufhebt. Unter den wenigen uns erhaltenen Szenarien findet sich auch nichts dem «Kaufmann von Venedig» ähnliches. Soweit man nach den allerdings spärlichen Überresten urteilen kann, ist die Gestalt des Juden der Stegreifkomödie fremd geblieben. Dagegen stammen aus ihr die unabhängigen, reichen, familienlosen Damen wie Porzia, die nur darauf warten, geheiratet zu werden. Weder in England noch in Italien konnte ein junges Mädchen im 16. Jahrhundert einen selbständigen Hausstand führen: das war nur auf dem Theater möglich, wo die geringe Kopfzahl der Truppen nicht ausreichte, sie mit Familie zu versehen. Meist umging man die Schwierigkeit und machte sie zu jungen, reichen, schönen Witwen, dem Typus, der noch heute in den Lustspielen so häufig, in der Wirklichkeit leider so selten vorkommt. Von allen Shakespeare'schen Komödien nähert sich «Viel Lärm um Nichts» am stärksten der Commedia dell' arte, schon durch die schlechte, oberflächliche Art der Motivierung, die in fortwährendem Belauschen und Verkleiden besteht. Leider bieten die uns erhaltenen Szenarien keine näheren Berührungspunkte. Daß dummkomische Gerichtsdiener, wie Holzapfel und Schlehwein, zu den

Lieblingsfiguren der Stegreifkomödie gehören, ist schon bei «Verlorene Liebesmüh» bemerkt; und eine Parallele zu der komischen Verhörszene in «Much Ado» findet sich in dem von Bartoli herausgegebenen Szenarium des «Finto Principe». Desto reichere Ausbeute liefern die «Lustigen Weiber». Falstaff selbst ist eine Verschmelzung des Bramarbas und des Affamato, des Parasiten, nur daß bei den Italienern mehr sein unerschöpflicher Appetit, von Shakespeare mehr der Durst betont wird. Sich tot zu stellen, wie der dicke Ritter auf dem Schlachtfeld tut, ist ein in der italienischen Komödie beliebtes Mittel. Der Francatrippa in den mir leider nicht erreichbaren «Stroppiati» von Vergilio Verrucci, gedruckt 1610 in Venedig, scheint starke Verwandtschaft mit Falstaff aufzuweisen. Seine Streiche in den «Lustigen Weibern» finden sich alle in der Commedia dell' arte. In dem von Bartoli herausgegebenen «Tre Becchi» wird der überraschte Liebhaber in derselben Weise versteckt wie bei Shakespeare, in Flavios Szenarium der «duo finti Zingani» muß er zum allgemeinen Gelächter Weiberkleider anlegen und die Idee, daß er mit einem Hirschgeweih geschmückt wird, findet sich schon im Ragionamento 26 des zweiten Teiles bei Andreini, ferner, wie Vollhard nachweist, in einer um 1610 gedruckten Komödie «Atalanta».[1]) Dies Stück, das nichts als der aufgeschriebene Wortlaut einer Stegreifkomödie zu sein scheint, hat auch noch das mit den «Lustigen Weibern» gemeinsam, daß der Liebhaber von der Ehefrau unter Vorspiegelung ihrer Gunst in die Falle gelockt wird; doch findet sich dies Verhältnis gleichfalls bei Flavio in dem Szenarium des «Pedante». Auch die Bestrafung Falstaffs durch die Elfen mag auf die Commedia «lo Specchio» zurückgehen, wo Pedrolino in ähnlicher Weise Geister aufbietet, die zwei verliebte Alte, denen er einen Streich spielen will, mit Schlägen traktieren. Die Commedia dell' arte kommt also Shakespeare viel näher als die bisher als Quellen aufgezählten Novellen. Die eigenartigste Szene in «As You Like It» ist IV, 1, die, in der die als Mann verkleidete Rosalinde unerkannt sich selber im Gespräch mit Orlando spielt. Die «Mancata Fede» in Flavios Sammlung enthält dasselbe Motiv. Dort erklärt Isabella, die auch infolge der angelegten männlichen Tracht von ihrem Liebhaber nicht erkannt wird, sie gleiche in allen Stücken dessen Geliebter. Oratio macht dem vermeintlichen Knaben darauf Komplimente, küßt und umarmt ihn, indem er seufzt, warum kann ich nicht so meine Braut selber umarmen? Auch bei

[1]) Studien zur vergl. Lit.-Gesch. VII, 110 ff.

dieser bricht, wie bei Rosalinde, während des Spieles das wahre Gefühl durch. Für «Was ihr wollt» werden drei italienische Lustspiele als mittel- oder unmittelbare Quellen genannt, die «Inganni», die «Ingannati» und «Cesare» von Curtio Gonzaga. Alle drei bieten kaum mehr, als die Erweiterung der Menächmen, daß die täuschend ähnlichen Zwillinge nicht gleichen Geschlechtes, sondern Bruder und Schwester sind. Dieselbe Idee liegt dem Szenarium «la Gelosa Isabella» zu Grunde. Auch dort werden die Geschwister durch einen Zufall auseinandergerissen, treffen, ohne von einander zu wissen, in derselben Stadt zusammen, und die Verwicklung besteht darin, daß die Schwester Männerkleider anlegt. Die Ergänzung dazu bietet die Giornata 14, der «Pilger als treuer Liebhaber», wo die flüchtige Isabella als Page verkleidet in den Dienst Oratios tritt, der eine andere Frau liebt und gerade über diese Neigung sich mit dem vermeintlichen Diener zu unterhalten pflegt, wie es Violas Beziehung zum Herzog in «Was Ihr wollt» darstellt.

Die beiden letzten Lustspiele Shakespeares. «Ende gut, alles gut» und «Maß für Maß» gehen auf italienische Novellen zurück: jedoch sind beide Stoffe auch in ihrer Heimat schon auf die Bühne gebracht worden, der erstere ca. 1510 von Bernardo Accolti unter dem Titel «Virginia», der zweite von Giraldi Cinthio in der Komödie «Epitia». In dem Accolti'schen Stück fiel schon Klein[1]) auf, daß eine unverkennbare Ähnlichkeit zwischen dem jeweiligen schuftigen Begleiter des Helden, bei Shakespeare Parolles, bei dem Italiener Ruffo, existiert. Auch die ehrbare Wirtin, die die Pilgerin bei sich aufnimmt, ist in beiden Werken die gleiche. Es wäre ja möglich, daß sich ein Exemplar der 1535 gedruckten Komödie in Shakespeares Hände verirrt hätte, aber in diesem Falle müßte sich irgend ein Anklang im Wortlaut finden, zumal in den lyrischen Stellen, für die der Italiener manches recht Verwendbare liefert. Ausgeschlossen ist auch, daß die Komödie Accoltis, die die Handlung — übrigens nicht nach Boccaccio — in achtzeiligen Stanzen in rein epischer Weise dialogisiert, am Ende des Jahrhunderts noch gespielt wurde. Sie war wohl überhaupt nicht für die Aufführung bestimmt, zum mindesten auf der Bühne, wie sie sich damals entwickelt hatte, undarstellbar. Die Verbindung zu Shakespeare wurde durch die Commedia dell' arte hergestellt, die Accoltis Stück weiterbildete. Die Rolle des Ruffo kam in die Hände des Kapitän Spavento, und durch dieses Mittelglied entstand die Gestalt

[1]) Geschichte des Dramas IV, 217.

des renommierenden Feiglings bei Shakespeare. Die Trommelepisode trägt ganz den Charakter eines italienischen Intermezzo, besonders der Gebrauch einer lächerlichen Phantasiesprache, wie sie bei der Entlarvung Parolles' zur Verwendung kommt, war in der Commedia dell' arte beliebt. Auch Molière und vor ihm Rotrou bezogen ja aus dieser Quelle die Anregung zu ihrem türkischen Kauderwelsch. Daß Shakespeare bei «Maß für Maß» auch neben seiner unmittelbaren Quelle «Promus und Cassandra» Cinthios Drama «Epitia» gekannt hat, kann zweifelhaft erscheinen: für eine solche Kenntnis spricht der Ersatz des Namens Promus durch Angelo, der durch Cinthios Angela hervorgerufen sein mag, ferner tritt in dem italienischen und dem Shakespeare'schen Stück der Kaiser Maximilian resp. der Herzog von Wien in gleicher Weise mehr in den Vordergrund als bei dem englischen Vorgänger unseres Dichters.

In den großen Tragödien verschwindet der italienische Einfluß. Mit ihnen wäre Shakespeares Schaffen wohl zum Abschluß gelangt, wenn nicht ein neues künstlerisches Prinzip ihn noch einmal angeregt hätte. Diese neue Anregung fällt zeitlich mit dem Besuch italienischer Schauspieler in London 1610 zusammen, steht aber wohl auch sachlich mit ihrem Auftreten in Verbindung. Welche Gesellschaft damals in England erschien, wissen wir nicht. Die Gelosi waren es nicht. Trotzdem aber bietet Flavios Sammlung mehrere Szenarien, die im Stil und Inhalt den Romanzen entsprechen, er hat dafür die Bezeichnung «opera regia, reale», oder «pastorale», wenn die Hirten darin wie im «Wintermärchen» überwiegen. Das Auseinanderreißen und die Wiedervereinigung einer Familie nach endlosen Irrungen war ein beliebtes Motiv der italienischen Commedia, der sostenuta wie der improvisierten. Niccolò Buonapartes «Vedova» schildert das Wiederfinden zweier Ehegatten, die vor 18 Jahren durch einen Schiffbruch zersprengt sind und sich gegenseitig für tot halten. Dieses Motiv, das dem «Perikles» zu Grunde liegt, findet sich auch in Flavios zweiter Giornata «La Fortuna di Flavio» in der achtzehnten, «la Pazzia d'Isabella» u. a. m. In den den Romanzen entsprechenden Werken der Commedia dell' arte wimmelt es, wie bei Shakespeare, von Hirten, Zauberern, Waldbewohnern, Ungeheuern, verstoßenen Prinzessinen, ausgesetzten Kindern, Geistern, den seltsamsten Märchenwesen, den schwersten Schicksalsschlägen, die aber zum Schluß einer freundlichen Lösung Raum geben müssen.

Wie in «Cymbeline» Imogen, wird Alvida in dem gleichnamigen Werk, Nr. 43 der Sammlung, von ihrem Vater verstoßen, weil sie gegen seinen Willen sich verheiratet hat. Im Walde soll sie umgebracht werden; aber die Mörder sind durch ihre Worte gerührt, lassen sie am Leben und verkünden zu Haus ihren Tod. In demselben Stück entführen die Wärterin und ihr Mann, der vom Hofe verbannt ist, wie Belarius, ein Kind des Sultans, das sie in der Waldeinsamkeit erziehen. Es ist zwar ein Mädchen, aber eine von den nach Ariosts Vorbild so beliebten Streiterinnen, so daß auch sie, wie Guiderius und Arviragus im «Cymbeline», dem bedrängten Vater Leben und Reich durch ihre Tapferkeit retten kann. Auch in der 50. Giornata flieht eine Prinzessin vom Hofe, um nicht einen ungeliebten Mann heiraten zu müssen. Ihr Schicksal gleicht dem Imogens noch mehr, da auch sie sich als Page verkleidet, um in dieser Gestalt den Geliebten aufzusuchen. Die Giornata 46, der erste Teil der «Orseida», gibt eine Schilderung des Lebens der Waldbewohner. Eine auffallende Übereinstimmung mit «Cymbeline» ist es, daß diese wie dort Belarius und seine Zöglinge den anbrechenden Tag mit einem kurzen und feierlichen Gebet bei ihrem ersten Auftreten begrüßen. Eine Parallele zum «Wintermärchen», besonders zum Schicksal der Perdita, liefert «la Fortuna di Foresta, Principesse di Moscovia» in der Giornata 50. Schon der König von Moskovien erinnert an Hermionens Vater, den großen Kaiser Rußlands. Wie Perdita, so wird Foresta als Wickelkind ausgesetzt, von niederen Leuten gefunden und erzogen, bis ihr wahrer Stand sich herausstellt, und das gerade zu einer Zeit, da sich auch ihre Eltern nach langer, allerdings anders begründeter Trennung zusammenfinden. Auch die Art, wie die totgeglaubte Hermione im «Wintermärchen» wieder ins Leben tritt, findet sich in der Commedia dell' arte, in dem «duo finti Zingani» der Giornata 32, während davon in Greenes Novelle, der sonstigen Quelle des Dichters, kein Wort steht. Dort zeigt Pedrolino dem Liebhaber Flavio die angeblich tote Isabella. Er stellt sie in der Mitte der Szene auf, macht dann einigen Hokuspokus, beschwört sie die Hände zu bewegen, die Augen aufzuschlagen, zu gehen, zu singen, zu tanzen und zu lachen wie eine lebendige Person. Endlich entdeckt Isabella dem Geliebten, daß sie wirklich noch am Leben ist und sinkt in seine Arme. Shakespeare hat aus diesem Unfug eine seiner ergreifendsten Szenen geschaffen. Der Bär, der im «Wintermärchen» eine so bedeutsame Rolle spielt, aber in Greenes Novelle «Pandosto» nicht vorkommt, darf in der Commedia dell' arte natürlich nicht fehlen. Er

kommt in der Giornata 43 vor, und hat sogar den drei Teilen der «Orseida» den Namen gegeben. Wie im «Sturm», so liegt in «Alvida» und im «Arbore incantato», Nr. 43 und 49 der Scala'schen Sammlung, das Schicksal in den Händen eines Zauberers, der alles zum Besten lenkt. Wie bei Shakespeare haust er in einer Höhle, vermag die Menschen mit Wahnsinn zu schlagen, hält Geister in seinem Dienste, die unsichtbare Musik ertönen lassen und irdischen Sinnen verlockendes Blendwerk vorspiegeln. Daß Arlecchino in einen Kranich verwandelt wird, mag allenfalls auf die Spur Calibans, der halb Fisch, halb Mensch ist, führen.

Als Ergebnis der Untersuchung stellt sich heraus, daß Shakespeare in seinen Lustspielen kaum einen Stoff behandelt hat, der dem italienischen Theater, sei es als improvisierte, sei es als aufgeschriebene Komödie, nicht vertraut war. Die Ähnlichkeiten mögen vielfach auf Zufall beruhen, in dieser Häufigkeit zeigen sie aber, daß die Berührung zwischen dem Dichter und der Commedia dell' arte sehr eng gewesen ist. Was die Art der Anlehnung und Benutzung betrifft, so läßt sich ein zwingender Beweis nur aus dem Wortlaut führen. Bei dem Fehlen eines solchen muß man sich damit begnügen, daß das Shakespeare'sche Lustspiel aus dem Ideenkreis und den Motiven der Commedia erwachsen ist und dieser inhaltlich sehr nahe steht. Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Dichter sich seinen komischen Stil nach dem Vorbild der Italiener geschaffen hat. Die Anklänge würden vermutlich noch bedeutsamer sein, wenn wir statt des Bruchteiles von dem Repertoire einer Truppe, die Shakespeare gesehen haben kann, dieses in der Gesamtheit besäßen, oder gar die Szenarien der Gesellschaft, die 1610 in London spielte. Inwieweit die Commedia dell' arte eine stoffliche Quelle für Shakespeare bietet, bleibt zweifelhaft. Soweit der Dichter aus englisch geschriebenen Werken schöpfte, kann sie nur in zweiter Linie in Betracht kommen; statt der ausländischen Quellen aber, die häufig z. B. bei den «Veronesern» und den «lustigen Weibern» nur eine sehr vage Ähnlichkeit mit diesen Stücken aufweisen, glaube ich, darf man als einzige Gesamtquelle die Commedia dell' arte setzen.

A Lampoon on the Opponents of Essex, 1601.

With Notes by

Mrs Charlotte C. Stopes.

Two copies of this metrical effusion are preserved in the Domestic Series of State Papers, Elizabeth. CCLXXVIII. 23., without title or date. I give the first. I have just discovered another copy in the Harl. MS. 2127, f. 34, in a volume which the index states to have been entered as a Book of "Songs and Sonnets" by the third Randle Holmes, which were considered to be too inferior to be worth fuller description than "Epitaphs, Lampoons & Satires." This contains some readings varying from the other two.

Chamberlin, Chamberlin,
hees of her graces kinne,
foole hath he ever bin
wth his Joane silver pin.
She makes his cockescombe thin
& quake (1) in everie limme,
quicksilver is in his head,
but his wit's dull as lead;
Lord for thy pittie.

partie-beard was aferd,
when they rann at the heard;
the Raine dear was Imbost,
the white doe shee was loste;
pembrooke strooke her downe,
and tooke her from the Clowne
Lord for thy pittie.

littell Cecill tripps up and downe,
he rules bet court & croune,
with his brother (2) Burlie clowne

(1) "Shakes" Harl. MS. (2) "greate" Harl. MS.

in his great fox furred gown;
with the long proclamation
hee swore ([3]) hee sav'd the towne.
is it not likelie?

([4]) Bedford hee ranne awaie
when ower men lost the daie,
yet must his honor paie,
so 'tis assigned;
except his fine dancing Dame,
do theyr hard hartes tame,
and swear it is a shame
fooles should hee fined.

litell Graie, litell Graie,
([5])
hee made a ladies' fraie,
([6]) turned his heeles & ranne awaie,
yet must hee bee advanc't they ([7]) saie,
for to bear some swaie.
Lord for thy pittie.

foulke & John, foulke & John,
you two shall rise anon,
when greater ([10]) men bee gon,
you two can prie ([11]) as farre,
where ([12]) honors fined ([13]) are,
as any man of warre
([14])
Lord for thy pittie.

Rawleigh doth time bestride,
he sits ([15]) twixt winde & tide,
yet uppe hill hee cannot ride,
for all his bloodie pride.
hee seeks taxes in the tinne,
hee powles ([16]) the poor to the skinne,
yet hee swears ([17]) tis no sinne.
Lord for thy pittie.

It is unwise to overload this remarkable effusion with notes, and therefore it has seemed to me better to give the associated facts which I have been able to glean, in the form of one long note.

([3]) "saith" Harl. MS. ([4]) In Harl. MS. this follows the next verse. ([5]) Additional line in Harl. MS.:

"Made a souldier in the monthe of May."

([6]) "borne aboute" ([7]) "as men say" ([10]) "wiser" ([11]) "reache" ([12]) "when" [13]) "riffeled" ([14]) "yf none your hands doe barr," extra line in Harl. MS. ([15]) "lyeth" ([16]) "strips" ([17]) "saith"

Its date is queried in the Calendar of the State Papers as in 'January 1601." That date is impossible, seeing it alludes to the Earl of Bedford's "fine," which was first announced on May 11th. We may take it therefore to have been written in May or June 1601; the chief offenders having been already executed, the *term* ended, no more trials expected, there was time for sympathisers to breathe, and to vent their scorn on those who had done to death so many gallant gentlemen. There is no clue to the author further than that he *was* a sympathiser with the Earl of Essex, as he speaks of "our men" losing the day.

The thin veil of mystery thrown over the personages, must have been transparent to contemporaries. But we can hardly imagine the verses to have been scatterd broadcast. In those dangerous days, it might have led to imprisonment at least, and probably further examinations and fines. But two copies having found their way into the State papers proves that they had reached court, and were probably known to those satirized. In the 1st verse, „Chamberlain," of course means George Carey, who had succeeded his father as second Lord Hunsdon, on 23rd July 1596, and as Lord Chamberlain in March 1596—7. His family was related to Elizabeth, hence there is a certain affront to the Queen herself implied in the words "of her graces kinne, foole hath he ever bin." His health had never been very certain, and of later years he had suffered from *palsy*. (See Dom. Ser. St. Pap. Eliz. 274. (86).) He had married Elizabeth, the daughter of Sir John Spenser of Althorpe, a patron of the poet Spenser, who claimed kinship with her.

There is no allusion here to Lord Hunsdon being the patron of a company of players, of which Shakespeare was a member.

The second verse has had an undue prominence, through having been seized by various writers to support their theories. Though not nearly so clear in its aim as the first verse, I have no doubt that "partie-beard" meant Sir William Knollys, who, having been born in 1547, may be supposed to have had a beard streaked with grey. He has been assumed by some supporters of the Herbert-Fitton theory to have been "the third Will" in the sonnets, as he was devoted to Mary Fitton, assumed to be the *dark lady*, while the Earl of Pembroke "took her from the *clown*", meaning Shakespeare. But the whole construction of the verse shews that "the clown" was the same as "partie-beard," and the analogy of the other verses proves that all the opprobrious epithets are rained on the head of

the subject of the sentence. It may he accepted that "the heard" here means the Queen's Maids of Honour, who on June 16th, 1600, at the marriage of "the other Lord Herbert" to Mrs Anne Russell, performed the masque of the eight Muses seeking the ninth. These were "My Lady Dorithye, Mrs Fitton, Mrs Carey, Mrs Onslow, Mrs Southwell, Mrs Bes Russell, Mrs Darcy, and my Lady Blanche Somerset." Mrs Fitton led, being the best dancer. (See Chamberlain's Letters. Camden Soc. Publ.)

Sir William Herbert was at that festivity, and on January 19th 1600—1, became the Earl of Pembroke on the death of his father, three months before he became of age.

I do not know the special occasion or the special persons who "ran at the heard," but we do know that the Queen was "imbost." or wrathful, when the fault of Mary Fitton became known at court, and when "Pembroke struck her down." The discovery was coincident with the excitement over the Essex treason, the examinations and executions. By Jan. 26th Sir John Stanhope had written to Sir G. Carew about Mary Fitton's "afflictions". On Feb. 5th Sir Robert Cecil wrote to the same nobleman "We have no news but that there is a misfortune befallen Mistress Fitton . . . and the Earl of Pembroke being examined, confesseth a fact but utterly renounceth all marriage, I fear they will both dwell in the Tower awhile, for the Queen hath vowed to send them thither." However, she partially relented, Mary Fitton was committed to the care of Lady Hawkins, and probably because the Tower cells were filled with prisoners, we know that the Earl of Pembroke was committed to the Fleet Prison. (Tobie Matthew to Dudley Carleton, March 25th 1601.)

Much more information may be learned from the pages of Lady Newdigate's Book "Gossip from a Muniment room." She tells the remarkable story of Sir William Knollys from his own letters. Sir Edward Fitton's elder daughter Anne having married John Newdigate of Arbury, Warwickshire, his second daughter Mary when about 17 years old, in 1595 became Maid of Honour to the Queen. Sir Edward wrote to his old friend Sir William Knollys, also related to the Queen, who had married Dorothy, daughter of Lord Bray, and widow of Edward Bridges Lord Chandos, and asked his help. Sir William replied "I will not fail to fulfil your desire in playing the Good Shepherd and will to my power defend the innocent lamb from the wolfish cruelty and fox-like subtlety of the tame beasts of this place . . . I will with my counsel advise your fair daughter, with my

true affection love her, and with my sword defend her if need be . . . I will he as careful of her well-doing as if I were her true father." But erelong the attractions of the fair young girl proved too much for Sir William; his wife was older than he was, and she was a confirmed invalid; and while she was still alive, he offered the reversion of his hand, not only to the girl, but to her family. It is evident that the Court knew that he sought to engage the affections and promise of a second wife before the first had gone. (When she did die on 31st Oct. 1605, he married within two months, Elizabeth, the young daughter of the Earl of Suffolk). Mary Fitton had evidently flirted with and hoodwinked her guardian-lover, while she trod the flowery paths of dalliance, as secretly as she could, with Sir William Herbert, now Earl of Pembroke. The Courtiers evidently thought the by-play highly entertaining, and the satirist used the most mortifying and scathing incident wherewith to gall the "partie-beard," who had ranged himself against the Earl of Essex.

There is no disguise about "littell Cecill." Sir Robert Cecil was the second son of the great Lord Burleigh who had died in 1598. He was really little, was said to have a curvature of the spine, and had a peculiar walk. His enemies constantly referred to his personal peculiarities, even his friends probably often made him wince. Queen Elizabeth sometimes called him her "little Elf," and King James called him his "little Beagle." But he had the brains of the family. He was Secretary at the time of the Essex disturbance, and was probably author of the Proclamation, apparently read on that fatal Sunday, 8th February, printed and dated two days after. A copy is preserved among the State papers in the same volume as the accounts of the rising. (278 [36]).

His elder brother Thomas inherited his father's title, but he had only "average ability," and the writer calls him also a "clowne." The "foxfurred gown" is referred to in some of the Cecil papers. Cecil, it may be remembered, was the cousin of Francis Bacon.

In the next verse the Earl of Bedford is treated. He is the only one mentioned whom a traitor could call a traitor, that is, he had been friendly with The Earls of Essex and Southampton, had understood their plans, and had gone out with them. Henry Woodrington confessed on 13th February that he and his Uncle, being carried along by the throng on the 8th February, followed the company with purpose to withdraw the Earl of Bedford from them, he being a near kinsman, and his said Uncle the Earl of Bedford's servant. As soon

as they could get a fit opportunity without danger to the Earl or to themselves they got him from that company and carried him away by water. (278, [56]). Bedford immediately got some horsemen together. and galloped to the Court (St. Pap. Dom. Ser. Eliz. 278. [49. 50]). but was seized there, and committed first to the care of an alderman, and then to that of Sir John Stanhope. In the Chronological notes concerning the Essex Rebellion (St. Pap. Dom. Ser. Eliz. 281. [67]) it is stated that Lord Bedford was fined £ 20,000, afterwards reduced to £ 10,000 on May 11th. We may imagine therefore the satirist chuckling in that he had to pay as much as if he had gone further with Essex. The little fling at his wife may be suggestive of more than I can now dwell on. She was a daughter of Sir John Harrington. and the chief patron of Drayton for some years of his poetic life; but he changed his tone somewhat in his 1603 publications. In St. Pap. Dom. Ser. Eliz. 279 (121) June 26. there is a note that the Earl of Bedford having been fined £ 10.000 and urged to make speedy payment, desires that her Majesty will accept £ 2000 at signing of his pardon, £ 2000 next Michaelmas, and £ 6000 at Michaelmas 1602; and to enable him to do this, he begs that the Queen will grant him the reversion of certain advowsons in her Majesty's hand, through lack of male heirs of Francis late Earl of Bedford.

All of the Essex and Southampton party must have had special cause to dislike "litell Graie"; because his choleric and jealous temperament had been one of the main causes of fanning the flames kindled against them at court. He had been in Ireland, under Essex; under Southampton too, whom Essex had made general of the horse in spite of Elizabeth's displeasure. Before she ordered Essex to displace Southampton, in a little charge on the Irish, Lord Gray acted without orders, and Essex had to impose a slight penalty for breach of discipline. This Gray never forgave, he constantly urged Southampton to fight a duel with him, which the Queen forbade. In January 1600—1, he assaulted Southampton on the streets of London, and was sent to the Fleet Prison. But he was soon enlarged; and was made general of the horse of the little army that was sent against the Conspirators on Feb. 8th. I do not quite know what the satirist meant by "turned his heels and ran away." He was also appointed to the Commission to try the two Earls on Feb. 19th, and when his name was called, they laughed scornfully. They knew no mercy was intended them, when such as he sat among their judges. (See my "Quarrel between Southampton and Lord Gray." *Athenæum Nov. 12th & 19th 1904.*)

"Foulke and John." *Foulke* is no doubt Sir Foulke Greville, afterwards Lord Brooke. He was friendly to both Earls, especially Southampton, but loyal to the Queen, and therefore could not urge their free pardon. Only his enemies charged him with self-seeking, as he kept his hands singularly clean. (See the Life of Greville in my "Shakespeare's Warwickshire Contemporaries".) "John" is not so clear. But I am inclined to believe it is Sir John Stanhope, who had been very friendly with the Southampton family, but had kept clear of the treason. In 1596 he had been appointed Treasurer of the Chamber. The Earl of Bedford was committed to his Custody on Feb. 10th. See St. Pap. Dom. Ser. Eliz. 278. (41). He married first Joan, daughter of Sir William Knollys, and second, Margaret, daughter of Henry Mr Williams, and was created Baron Stanhope of Harrington in 1605.

Raleigh's jealousy and hatred of Essex had been only too well known ever since the attack on Cadiz. Elizabeth often made use of him to furnish her favourite when he offended her; and it must have been a bitter pill to Essex to see his merciless rival triumph over him, at last.

He was Warden of the Stannaries and Lord Lieutenant of Cornwall. In 1601, as Member for Cornwall, he defended monopolies in general, and his monopoly of tin in particular. (See the Journal of the House of Commons.) His turn of trial came in 1603, in the new reign.

This is all that I know concerning these men, that is relevant to the charges in these verses.

There is no association: but I may mention that in the St. Pap. Dom. Ser. Eliz. 278. 122, there is a sheet headed "notes of the arraignment and condemnation of Sir Christopher Blunt, Sir John Davies, Sir Charles Danvers, Sir Gilly Merrick, Mr Cuffe." At the foot of the paper the following lines are written . . . .

> "Ware merry now at Cardes, ye Counsayle deale;
> The Lawyers Shuffle, and the Clargie Cutts;
> The K. gaines from ye lossing Commonweale
> The Duke keepes; stalks; ye Courtier leades and putts
> The Stock far from the city; thus at iumpe
> Still worse, and nay, prerogatives is trump."

I cannot venture any explanation of this, but thought it curiously placed in its satirical humour.

Lady Lumley's Übersetzung von Euripides' Iphigenie in Aulis.

Herausgegeben von

Gustav Becker.

Die hier zum ersten Male gedruckte Iphigenie-Übersetzung kann wohl in zweifacher Hinsicht Interesse erwecken. Einmal ist es die einzige Euripides-Übersetzung der Shakespearezeit direkt ins Englische, ja sogar eines griechischen Dramas überhaupt aus dieser Zeit, und zweitens rührt sie von einer Dame her. Unter den Damen von umfangreicherer Bildung gehörte Lady Lumley mit der Lady Jane Grey zu den wenigen, die in den alten Sprachen sich zu Hause fühlten. Sie konnte nicht nur Griechisch verstehen, sondern übersetzte auch aus dem Griechischen ins Lateinische, wie wir aus den noch vorhandenen MSS. (Brit. Mus. Royal 15 A. I, II und IX) ersehen. Diese enthalten vorwiegend lateinische Wiedergaben mehrerer Reden des Isocrates (Archidamas, Evagoras, In laudem pacis). Ihre Bildung verdankte sie wohl vornehmlich ihrem Vater Henry Fitzalan, dem zwölften Earl of Arundel († 1580), der 1532 die zweite Tochter, Katherine, von Thomas Grey, dem Marquis von Dorset, geheiratet hatte. Jane, beider Tochter (ihr Geburtsjahr scheint nicht bekannt zu sein) und ihre Schwester Mary sollen beide ausgezeichnet gewesen sein durch klassische Bildung (siehe Dict. Nat. Biogr. «Fitzalan»).

Jane heiratete vor März 1552 John Baron Lumley, und erst als verheiratete Frau scheint sie an ihre Übersetzungen herangegangen zu sein; denn die MSS. tragen schon ihren Frauennamen Joanna Lumleya, auch die lateinischen Briefe, die an ihren Vater gerichtet sind. Sie starb 1576—77.

Das MS. Royal 15 A IX, dem der folgende Abdruck entnommen ist, bildet einen Quartband von 102 meist doppelseitig beschriebenen

Blättern; außerdem enthält er noch mehrere unbeschriebene: die erste Seite hat von alter, aber von dem übrigen wohl abweichender Hand die Aufschrift: The doings of my Lady Lumley doughter to my L. therle of Arundel. Der Inhalt des Bandes ist folgender: Bl. 2—3 Oratio prima Isocratis ad Demonicum (unvollendet); Bl. 4 Epistola (an ihren Vater gerichtet); Bl. 5—11 Oratio 2a ad Nicoclem; Bl. 11—22 Nicocles, 3a Oratio Isocratis: Bl. 23 Epistola (an ihren Vater); Bl. 24—39 Euagoras, Oratio quarta Isocratis ad Nicoclem: Bl. 40 Argumentū Orationis Isocratis quam in laudem pacis scripsit: Bl. 41—62 Oratio Isocratis in laudem pacis; Bl. 63—97 The tragedie of Euripides; Bl. 98 (frei); Bl. 99 (Rückseite) bis Bl. 100 (Vorderseite): In rotula Cart. de anno Henric. viij quadragesimo primo: Bl. 101 (Rückseite) bis Bl. 102 (Vorderseite) Mattheus Siluaticus de lapide aquilae. cap. 395.

Die Schrift des hier veröffentlichten Teils ist durchaus leserlich. Jede Seite trägt die Überschrift Iphigeneya. Das Zeilenende ist durch Schnörkel, abwechselnd mit Punkten, ausgefüllt.

Zur Iphigenie-Übersetzung mag Lady Lumley wohl angeregt worden sein durch George Buchanan, der um diese Zeit seine erste Nachahmung des Euripides in lateinischer Sprache erscheinen ließ (Jephthes, 1554) und auch als Übersetzer desselben Tragödiendichters (wiederum in lateinischer Sprache) hervorgetreten war (Alkestis und Medea).

Außerdem existierten schon zwei Übersetzungen in moderne Sprachen: eine metrische in Reimen von T. S[ibilet], ins Französische, 1547; eine stark paraphrasierende und zum großen Teil vom Original wesentlich abweichende ins Italienische von Ludovico Dolce, 1560 (auch metrisch, aber ohne Reime). Keine von beiden hat Lady Lumley benutzt.

Zu Grunde gelegt hat Lady Lumley wohl eine der Originalausgaben, die seit ca. 1496 in Gesamtausgaben der Werke oder Teilausgaben der Iphigenie vorlagen. Daneben aber kam für die Übersetzerin noch stark die lateinische, metrische Übersetzung des Erasmus (1506 und 1540) in Frage. Letzteres geht nicht nur aus verschiedenen Anlehnungen im Ausdruck, sondern auch noch aus der der Übersetzung vorgedruckten Inhaltsangabe des Stückes hervor, die eine wörtliche Übersetzung des von Erasmus seiner Übersetzung vorgesetzten «argumentum» ist.

Lady Lumleys Übersetzung ist in Prosa.

Es scheint, daß Lady Lumley nicht etwa, wie sie dies z. B. in der Vorrede zu ihrer Evagoras-Übersetzung sagt, die Iphigenie über-

setzt habe, um sich in den alten Sprachen selbst zu üben, sondern daß sie doch wohl dabei im Auge hatte, die Arbeit Leuten zur Lektüre zu geben. Daraus würde sich ihr Verhalten gegenüber dem Original an den Stellen erklären, wo sie mythologische und genealogische Beziehungen und auch spezifisch griechisch-heidnische Vorstellungen antraf. Mit ganz wenigen Ausnahmen ließ sie sie weg, doch wohl nur aus dem Grunde, um andern, die die Bildung nicht besaßen, eine mühelose Lektüre zu bieten. So schweigt sie vom Hades (v. 461), von Pelops und Atreus (473—474), von Tantalus und Zeus (504), von Orpheus (1711), von der Thetis (1414), von der Diana (1571), und von den genealogischen Umschreibungen für Achilles (134. 855). Aus demselben Grunde hat sie die lange Autobiographie des Achilles (918—974) außerordentlich gekürzt und vermeidet «Argos», indem sie «home», Aulis, indem sie «this haven» dafür setzt. Sie läßt möglichst alles aus, was sich durch Gebrauch und Sitte von denen ihres Landes unterschied. Von Orakeln (498), Vorbedeutungen (1246) spricht sie nicht, sie läßt absichtlich die Ausmalung des Opferbrauchs aus (1470—73), wo sie die Opfergerste, das Gerstenkörbchen, das Umschreiten des Altars hätte erwähnen müssen, oder tut ihn sehr summarisch ab (1111—1114). Ebenso gedenkt sie nicht der Sitte der Bittenden, mit Olivenzweigen zu nahen (1216) und umgeht die Erwähnung des Haarabschneidens als Zeichen der Trauer (v. 1436). Sie will nichts wissen von dem Rachegeist *ἀλάστωρ* (878).

Eine andere Quelle ihrer Auslassungen und Änderungen scheint auch ihr weibliches Empfinden gewesen zu sein. Der Gedanke, daß die Jungfrauen im Frauengemach bewacht werden müssen (738), ist ihr offenbar unsympathisch.

Mehr widerstrebten ihr vielleicht noch die Worte Agamemnons (749—50), die Schiller so übersetzt hat:

> Wers aber mit sich selbst gut meint, der nehme
> Ja eine Gattin, die recht gefällig ist
> Und sanften Herzens — oder lieber keine,

obwohl der Ausdruck des griechischen Textes auch für eine moderne Frauenrechtlerin annehmbar ist (*γυναῖκα χρησιὴν καὶγαθήν*). Im Gegensatz hierzu hat sie eine die Frauen wirklich gering einschätzende Stelle in ihre Übersetzung aufgenommen (1394)

> *εἷς γ' ἀνὴρ κρείσσων γυναικῶν μυρίων ὀρᾷν φάος.*
> For one noble man is better than a thousand women.

Doch mag sie aus dem angeführten Grunde v. 1234—35 übergehen, (*ὠδῖνα*) und ebenso v. 1108, wo sie den Ausdruck «Dinge, die einer Jungfrau nicht geziemen» durch «divers thinges» verschleiert. Vielleicht liegt eine stumme Kritik auch in ihren Auslassungen solcher Stellen, wo möglicher Weise, wie innerhalb der Rede Klytämnestras (900—916), deren übermäßiger Schmerzensausbruch und Wortausdruck vor einem Manne ihrem Empfinden nicht entsprach. Es ist natürlich unmöglich, die Grenze in dieser Richtung festzustellen; es darf aber doch erwähnt werden, daß die Übersetzerin starken Gefühlsausdrücken besonders weiblicher Personen sehr kühl gegenüber steht (vgl. v. 636—637 to see you, und v. 1216—1217 mit den Worten des Originals).

Ziehen wir diese Auslassungen und Änderungen ab, die sich durch das Temperament der Übersetzerin ergeben, so bleibt noch eine andere Gruppe, die im wesentlichen aus dem Grad ihres Verständnisses des Originals und ihrer Beherrschung des sprachlichen Ausdrucks fließt.

Da scheint sich nun zunächst herauszustellen, daß die griechischen Kenntnisse der Übersetzerin eine deutlich fühlbare Grenze hatten; denn die schwierigen Stellen des Originals, die Chöre, sind samt und sonders nicht übersetzt. In dem Rest macht sie oft den Eindruck, als ob sie den Sinn aus dem Zusammenhang nur erraten habe, und daß sie absichtlich einer genauen Übersetzung aus Mangel an Verständnis im einzelnen aus dem Wege gegangen sei. Ein amüsanter Fehler entschlüpft ihr v. 1164, wo sie übersetzt: I happened to have three sons at one birth. Wie sie dazu gekommen sein mag, ist nicht ersichtlich; das Original ist ganz klar: *τίκτω δ' ἐπὶ τρισὶ παρθένοισι παῖδά σοι τόνδ'*: Nach drei Mädchen brachte ich diesen Knaben (Orestes) zur Welt. — Über andere Fehler vergleiche die Anmerkungen.

Ihr sprachlicher Ausdruck ist im ganzen ziemlich steif. Der Präzision des Originals steht meist ein verwässerter Ausdruck gegenüber. Für synonymische Unterscheidungen versagt sie ganz. Antithesen weiß sie nicht wiederzugeben (vgl. v. 483—484). Sentenzenhafte Wendungen sind nicht wiederzuerkennen. Gegen rhetorischen Schmuck bleibt sie unempfindlich, nüchtern. Gelegentlich wird in der vorliegenden Ausgabe auf solche Stilunterschiede in den Anmerkungen hingewiesen.

Von sachlicher Unkenntnis fällt besonders der Fehler[1]) auf, daß

[1]) [? Schon Homer und die lateinischen Dichter setzen «Argos» für «Griechenland», Pauly-Wissowa II 1, 788.]

sie für Argos «Greace» setzt, und dies dazu im Gegensatz etwa zu Aulis, so daß ihr offenbar nicht bewußt wird, daß die Griechen noch in Griechenland sind, während sie im Hafen von Aulis liegen.

Gelegentlich, aber selten, läßt sich die Übersetzerin durch irgend eine schwungvolle Stelle hinreißen, Eigenes hinzufügen. Es lohnt sich nicht, hier die Stellen zusammenzutragen und nach Gründen zu suchen. Der Inhalt gewinnt nirgends durch diese eigenen Zutaten. In den Anmerkungen ist übrigens auf diese Stellen stets aufmerksam gemacht.

Bei dem wachsenden Interesse für die Geschichte der englischen Orthographie und der Bedeutung der datierbaren Originalmanuskripte für die historische Lautlehre ist hier auf eine genaue Übereinstimmung der Schreibweise mit der Handschrift Wert gelegt. Vernachlässigt ist nur die Scheidung der zwei s-Formen, der langen und der runden, da die Scheidung keinerlei Bedeutung hat, wie aus dem Nebeneinanderbestehen vieler Schreibungen hervorgeht: chaunſe, chaunse, chaunce. Die Zahlen bei jeder neuen Rede sind von mir zugefügt und entsprechen der Verszählung des Originals.

The Tragedy of Euripides called Iphigeneia translated out of greake into Englishe.

The Argument of the Tragedie[1]).

After that the captaines of the grecians withe the nauye and the other preparations of battell did come together unto the hauen of Aulida, that from thens they mighte saile towardes Troye: ther came sodenly suche a calme wether, that for wante of wynde they coulde haue no passage. Wherfore the hooste beinge greued that they spent there their time idlelye, asked cowncell of the wisemen, to whom Calchas the propheciar awnswered[2]), that if Iphigeneia the daughter of Agamemnon weare sacrificed to the goddes Diana of Aulida, that then the grecians shulde haue a fortunate passage to Troye. Wherefore the hooste beinge called together, Menelaus did perswade his brother Agamemnon to agree that his daughter mighte be sente for. And bicause that Clytemnestra her mother shulde be the willinger to let hir goo, they fained that she shulde be maried to Achilles one of the chefeste noble men of greece. This excuse none knewe but only Agamemnon, Menelaus, Calchas, and Vlysses. But Agamẽnon after that he had written unto his wife of this matter, repented greately that whiche he had done, lamentinge moche the deathe of his daughter. Wherfore in the nighte he wrote other letters preuely unto his wife, declaringe that she shoulde not nede to sende the

[1]) Ist eine Übersetzung aus dem Lateinischen des Erasmus (s. Einleitung).

[2]) consultis extis Calchas augur respondit.

uirgine hir daughter unto Aulyda: for hir mariage shulde be deferred unto a nother time. Thes letters he deliuered afore daye unto an olde man his seruante, that he mighte carye them into grece[1]), declaringe unto him, what they conteined. But Menelaus waitinge afore daye for the cõminge of the uirgine, toke the olde man carienge the letter, and did reproue Agamemnon uerye uehementlye, for his unconstantesie. In the meane time one of Clitemnestras company tolde Agamemnon, Menelaus beinge ther present, that Iphigeneia with her mother Clitemnestra, and yonge Orestes hir brother was come unto Aulida, and that all the hoste knewe of their cõminge. Menelaus then perceiuinge that Agamemnon colde not sende his daughter home againe, began fainedlye to perswade him not to sley the uirgine for his sake. In the meane time whilste they are resoninge of this matter, Clitemnestra cõmethe in withe Iphigenia hir doughter, thorowe whos cõminge Agamemnon is wonderfully trobled, bycause he purposed to keape secrete the cownsell of his daughters deathe. Wherfore whilste he goethe about to aske counsell of Calchas, Achilles cõmethe in the meane time to chide withe him. Whom Clitemnestra hearinge, she dothe salute him as thoughe he sholde haue bene hir sõne in lawe. Achilles beinge ignorante of this matter dothe wonder at it. Then Agamemnons seruante the olde man to whom the letters weare deliuered, dothe bewray Agamẽnons counsell, and declarethe to them the hole matter[2]). / Then Achilles beinge angrie that under the cooler of his name, they had determined the deathe of the uirgine, he dothe defende hir in the cow[n]cell of the grecians, that she shulde not be slaine, but he is ouercomed, withe the uoice of the cõmon people. Wherfore whan the matter was broughte to suche a troble, that the whole hoste required the uirgine, and Achilles onlye was redie to contende againste them all. Then Iphigenia herselfe chaũged hir minde, and perswadethe hir mother, that it is better for her to dye a glorious deathe, then that for the safegarde, only of hir life, either so many noble mẽ shoulde fall out within them selues, or else suche a noble enterpraise, beinge taken in hande, shulde shamefullye againe be let slippe. Wherfore she beinge brought to the aulter of the goddes, was taken up to the countrie of Taurus, and in hir place was sente a white harte[3]). And whan the sacrifice was thus finished the grecians sailed to Troye. /

The ende of the Argument. /

The names of the spekers in this Tragedie.

1. *Agamemnon*, the Kinge. /
2. *Senex*, an olde man his seruante. /
3. *Chorus*, a companie of women[4]). /
4. *Menelaus*, Agamẽnons brother. /
5. *Clytemnestra*, Agamẽnons wife. /
6. *Iphigeneia*, the daughter of Clitemnestra and Agamẽnon. /
7. *Achylles*, her fained husbande. /
8. *Nuncius*, the messenger. /

[1]) Argos. Auch im Text setzt die Übersetzerin häufig *grece* dafür.
[2]) consilium regis.
[3]) Nur *cerva* ohne Adjektiv.
[4]) ex mulieribus Chalcidensibus.

Here beginnethe the tragedie of Euripides called Iphigeneia.

Aga. / Come hither O thou olde man. /

Sen. / I come, but what is the matter O kinge? /

Aga. / Thou shalte knowe anone [1]). /

Sen. / I make haste to come, for my oulde age is uerie quicke and redie [2]), for bothe the strengthe of my limmes, and also the sighte of mine eyes dothe yet continue [3]). /

Aga. / But what meanethe this, me thinkes I see a starre shoote? /

Sen. / It maye be so in dede: for it is not yet midnighte, as it may be iudged by the course of the seuen starres [4]). /

Aga. / I thinke so too, For I hear no noise of birdes, neither of the seae, nor yet of the winde, all thinges nowe are quiete and at reste. /

Sen. / What is the cause, O kinge, that at this time of nighte, thou cõmeste abrode? for all they that be of this hauen take their reste still: yea and the watchemen as yet are not come from the walles: wherfore I thinke it mete to goo in. /

Aga. / O thou oulde man[,] thou semeste unto me to be uerye happie: for trulie I do thinke that mortall man to be uerye fortunate, whiche beinge withe-out honor [5]) dothe leade his life quietlye: for I can not iudge their estate to be happie, whiche rule in honor. /

Sen. / In thes thinges the glorie and renowne of many life dothe chefelye consiste. /

Aga. / But this renowne is uerye brickle, for to wifshe for dignitie, it semethe uerye plesant, but it uexethe them that obtaine it: for sometimes the goddes not trulye honored take uengance of mans life, and otherwhiles againe mens minde withe care and thoughte to bringe their matters to pafse are wonderfully troubled [6]). /

Sen. / I do not praise this opinion in a noble man, for O Agamemnon, thou waste not borne to haue all thinges chaunce happely unto the: for seinge thou arte a mortall man, thou muste sometime reioyse, and sometimes againe be sorie; for whether you will or no, this muste nedes happen, bycause it is so appointed by the goddes. But me thinkes you are writinge a letter by candle lighte: What is this writinge? that you haue in

---

[1]) Die Hss. haben *πεύσῃ*, die jetzigen Ausgaben korrigieren *σπεύσεις*; oder *σπεῦδε*.

[2]) Nämlich weil *ἄϋπνον* «schlaflos».

[3]) So wurde noch lange nach Lady Lumley das *ἐπ' ὀφθαλμοῖς ὀξὺ πάρεστιν* «[das Alter] liegt mir schwer auf den Augen» übersetzt; cf. Erasmus: adsit . . . acies sua luminibus.

[4]) Die Stelle ist schwierig. Die Verfasserin hat daher nicht wörtlich übersetzt, sondern sich den allgemeinen Sinn zurechtgemacht.

[5]) *ἀγνὼς ἀκλεής*.

[6]) Von «otherwiles» ab der Sinn nicht erfaßt. Das Original sagt: und dann wieder wird das Leben verbittert durch die mannigfache Beurteilung von seiten der mißvergnügten Menschen.

your hande. Whiche sometime you teare[1]), and then write againe: otherwhiles you seale it, and anone unseale it againe, lamẽtinge and wepinge. For you seme to make suche sorowe, as thoughe you weare out of your witte: What is the matter O kinge, What is the matter[2]): If you will shewe it me, you shall tell it to a trustie man and a faithefull: for thou knoweste me to be one that Tindarus thy wiues father sente withe hir, as parte of hir dowrie: bicause he thoughte me to be a messenger mete for suche a spouse. /

49 *Aga.* / Thou knoweste that Leda Thyestes daughter, had thre daughters Phœbes and Clytemnestra, whom I maried: and Helena whom manye noble men desired to haue to their wiues[3]): But hir father Tindarus consideringe what greate destruction was thretened to them that obtained hir: doughted longe, whether he shulde giue hir in mariage to any of them, or noo. Wherfore bycause he desired to haue all thinges to happen prosperously, he caused all the younge men that desired to marrie his daughter, to come[4]) all together into the temple, and ther to make a promise[5]) eche to other before the goddes, that if any man either grecian or els barbarian woulde goo about to take Helena from him, Whõ she choose to be hir husbande: that than they all wolde withe cruell battell take uengance of that man[6]). And this beinge thus brought to passe, Tyndarus gaue her free libertie to chose[7]) amonge them all, whom she liked beste[8]): and she choose Menelaus: but I wolde to god it had not happened: for withein a while after, Paris, [9])whoo, as the cõmon uoice[9]) saithe was iudge betweene the goddes of their bewtie, came to Lacedemon and he beinge a goodlie yonge man, and of noble parentage[10]), began to fall in loue withe her[11]), and so takinge hir priuelye awaye, broughte hir to a litle uillage, uppon the hill Ida[12]). But as sone[13]) as thes nwes weare broughte

[1]) *συγχεῖς* wäre wörtliches eher «verwischen»; er schreibt auf Wachs. *ῥίπτεις τε πέδῳ πεύκην* ausgelassen.

[2]) Erasmus: quid habes? quid habes? für: *τί πονεῖς; τί νέον περὶ σοὶ βασιλεῦ.* — a trustie man and a faithefull; vgl. Erasm. Fido atque probo homini; Eurip. *ἄνδρ' ἀγαθὸν πιστόν τε.*

[3]) Starke Zusammenziehung.

[4]) fehlt: *δεξιάς τε συμβαλεῖν, . . . σπονδὰς καθεῖναι κἀπαράσασθαι τάδε . . .*

[5]) *ὅρκους συνάψαι.*

[6]) Gekürzt.

[7]) cf. 66/67, wo ausdrücklich hervorgehoben ist, daß Tyndarus damit eine List beging.

[8]) V. 69 drückt dies so aus: *ὅτου πνοαὶ φέροιεν Ἀφροδίτης φίλαι.*

[9]) Das Original nennt ihn nicht, umschreibt seinen Namen: *ὁ τὰς θεὰς κρίνων ὅδ', ὡς ὁ μῦθος ἀνθρώπων ἔχει.*

[10]) Dafür hat das Original die interessante Ausmalung *ἀνθηρὸς μὲν εἱμάτων στολῇ χρυσῷ τε λαμπρὸς βαρβάρῳ χλιδήματι.*

[11]) Der drastische Ausdruck *ἐρῶν ἐρῶσαν* ist nicht wiedergegeben.

[12]) *πρὸς Ἴδης βούσταθμ'.*

[13]) Von «But as sone . . .» bis «such a manifeste injurye» im Original 3 Zeilen.

to Menelaus[1]) he beinge as one halfe out of his witte for anger, began to reherse the couenante, whiche he and diuers other noble men had made betwixte them at the desire of Tindarus: sainge that it was mete that they than shoulde helpe him, seinge he was oppressed withe suche a manyfeste iniurye. And the grecians beinge wonderfully moued withe his petefull complainte[2]) decreed, that they all wolde withe battaile inuade the Troianes, whiche so wrongefully had taken awaye Hellen[3]). Wherfore after that they had prepared weapons, horses, charettes, and all other thinges necefsarie for the battell they choose me to be their captaine, bicause I was Menelaus brother. But I wolde that this honor had happened to some other in my place: for nowe we hauinge gathered together our hooste, and prepared our selues ready to battell, are constrayned to tary here idle at this hauen, bicause the windes beinge againste us, we can saile no further. And Calchas the prophesier studienge longe what shulde be the cause of it and occasion[4]), at lengthe hathe answered that if my daughter Ephigeneya be slaine and sacrifised to the goddes Dyana[5]) that then the whole hooste shall not onlye haue free paſsage to Troye, but also uictoriously conquer it: But witheout the dethe of my daughter, none of all this thinges can be broughte to paſse. As sone as I harde of this, I cõmanded[6]) that the hooste shulde be sente home agayne. For I answered that my daughter shulde neuer be slayne throughe my consent. But I usinge all maner of meanes to perswade my brother to the contrarie, yet notwithstandinge I was so moued with his ernest desire, that at lengthe I agreinge to his cruell requeste, wrote a letter to my wife, that she shulde sende my daughter hether. And bicause she shulde be the better willinge to let hir goo, I fained that she shulde be maried to Achilles: bicause he was so desirous of her, that he denied to goo to battell, witheout he might haue hir to his wife; Soo that nowe I haue determined the deathe of my daughter, under the color of mariage, and none knoweth of this, saue only Menelaus, Calchas, and Vlisses. But nowe I repentinge me of the meſsage whiche I wrote to my wife of, haue here in this letter denied all that I saied before. So that if you will carie this letter unto greace[7]), I will declare unto you all that is conteined in it, bicause I knowe you to be a faithefull seruante, bothe to my wife and me. /

115 *Ser.* / Shew me I praye you, what answere I shall make to your wife agreable to the letter? /

---

[1]) *ἔκδημον* war er zur Zeit des Raubes.

[2]) Nicht im Original, vgl. V. 80.

[3]) Bis hierher gegenüber dem Original eine Verwässerung des Textes.

[4]) Die Übersetzerin hat leichthin übersetzt, was sie nicht verstand. Erasm. hat «mussitans tacitus diu». Die alten Ausgaben lesen mit den Hds.: *ἀπορίᾳ κεχρημένος* für jetziges *κεχρημένοις*.

[5]) Fehlt *τῇ τόδ' οἰκούσῃ πέδον*.

[6]) Durch den Herold Talthybios.

[7]) Original natürlich *Ἄργος* (siehe Einleitung).

117 *Aga.* / Tell hir that she shall not nede at this time to sende my daughter hether: for her mariage shall be differred unto a nother time. /

124 *Sen.* / Will not Achilles [,] thinke you [,] be angerie, for that under the color of him you haue determined the deathe of your doughter? /

129 *Aga.* / Achilles bearethe the name onlye: But he is not partaker of the thinge. Neither knowethe he what crafte we goo aboute. /

133 *Sen.* / Thou haste prepared greuouse thinges, O kinge, for thou haste determined to sacrafice thy owne childe, under the colour of mariage. /

136 *Aga.* / Alas, I was than wonderfully disceiued, for the whiche I am nowe meruelousely trobled. Wherfore I praie thee make haste, and let not thy oulde age hinder the in this iourney. /

140 *Sen.* / I make haste to goo. O kinge. /

141 *Aga.* / Do not staie by the plesante[1]) springes, and tarie not under the shadoinge trees, neither let any slepe hinder the. /

143 *Sen.* / Do not you thinke any suche slouthefulnes in me O kinge. /

144 *Aga.* / I praie you marke well the waye, and loke aboute it diligentely, leste that my wife preuentinge you, happen to come hether withe my daughter in the meane time. /

152 *Sen.* / It shalbe done euen so. /

Aga. / Make haste I praie the, and if thou mete my wife, turne hir backe againe. /

153 *Sen.* / But what shall I do that your wife and your daughter may beleue me? /

155 *Aga.* / Deliuer them this token[2]), whiche is enclosed in this letter: go quickely, for the daye[3]) beginnethe to apeare: I pray the helpe me nowe in this matter: for ther is no man to whom all thinges haue chaunsed happelye[4]). /

Cho. / What is this? me thinkes I see Menelaius striuinge withe Agamemnons seruante[5]). /

303 *Sen.* / Darest thou O Menelaus cõmitte so greuous an offence in takinge awaye thos letters, whiche is neither mete, neither lawfull[6]) that thou shuldest see. /

304 *Mene.* / Goo thy waye thou arte to faithefull to thy master[7]).

305 *Sen.* / Truly you haue obiected to me a good reproche. /

306 *Mene.* / Thou haste deserued ponifshement. /

307 *Sen.* / It is not mete that thou shuldeste open thos letters, whiche I carie.

308 *Mene.* / Neither oughtest thou to brings suche a mischefe uppon all grece. /

309 *Sene.* / Thus striueste in uaine[8]), Menelaius, for I will not deliuer[9]) my letters to the.

---

[1]) *ἁλσώδεις* mit Hainen umgeben.

[2]) *σφραγίδα* Siegel. Erasm. Symbolon.

[3]) Dafür hat das Orig. dreierlei: *λευκαίνει τόδε φῶς ἤδη λάμπουσ᾽ ἠὼς πύρ τε τεθρίππων τῶν Ἀελίου.*

[4]) Danach (V. 164—303) Verse des Chors nicht übersetzt.

[5]) Von der Übersetzerin als Überleitung zugefügt.

[6]) Auch Erasm. hat zwei Begriffe «licet aut decet», wo das Orig. einen *χρεών*.

[7]) Orig. plur. und allgemein *δεσπόταισι.*

[8]) *ἄλλοις*; Lesart bei Erasm. *ἄλλως ἀμιλλῶ* (andere Lesart *ἀμιλλᾷ*) *ταῦτ᾽*. Erasm. Contendis haec frustra. Schiller: Mache das mit andern aus.

[9]) *ἄφες*. Menelaos hat dem Greis den Brief schon abgenommen; der Greis verlangt ihn wieder zurück (Erasm. richtig: amittas).

310 *Mene.* / Thou shalte not paſse withe them. /
Senex / And I will not leue them behinde me. /
511 *Me.* / If thou wilte not deliuer them to me I will breake thy hede withe my mace [1]). /
312 *Sen.* / I paſse not for that [2]): for I thinke it a good thinge to dye for my masters cause. /
313 *Men.* / O thou frowarde felowe[,] deliuer me thi letters and make no more busynes heare. /
314 *Sen.* / Helpe O Agamẽnon I suffer iniurie heare of Menelaus: for withe stronge hande, he hath taken awaie your letter and he paſsethe not of honestie nor yet of righte. /
317 *Aga.* / Howe, what busines, and contention is ther [3]) amongste you? /
318 *Sen.* / I oughte rather to tell the matter then you Menelaius. /
319 *Aga.* / What have you to do Menelayus withe my seruante? or what cause haue you to striue with him, and to take awaie that whiche pertainethe to me? [4])/
320 *Mene.* / Turne [5]) towarde me I praye you that I maye tell you all the matter. /
321 *Aga.* / Thinke you, that I the sone of Atreus am afraide to loke uppon the Menelaus? /
322 *Mene.* / Seeste thou O Agamemnon thes thy letters whiche conteine thy craftye counsell? /
323 *Aga.* / I see them very well, but thou shalte not keape them longe [6]). /
324 *Mene.* / Suerlie I will not deliuer them to the before that I haue shewed them unto the whole hooste [7]). /
325 *Aga.* / Wilte thou desire [8]) to knowe that whiche dothe not becõme the, and darest thou open the seales of my letters? /
326 *Mene.* / As sone as I had opened thy letter I merueyled what mischefe had put thos thinges in thi mynde [9]), whiche thou haste priuely declared in this letter./
327 *Aga.* / Wheare diddest thou get my letter? [10]) /
328 *Mene.* / I toke them from your seruante, for I watchinge by the hooste to heare of your daughters cõminge, bi chaunce met withe him. /
329 *Aga.* / Do you thinke it mete, that you shulde knowe [11]) of my matters, I praye you, is not this a token of a naughtie and unshamefaste [12]) man? /
330 *Me.* / It was my pleaſure so to do [13]): for I owe no dutie to the [14]). /

[1]) *σκήπτρῳ.*
[2]) Hinzugefügt.
[3]) *ἐν πύλαισι.*
[4]) Hinzugefügt.
[5]) *βλέψον.*
[6]) *ἀπάλλαξον* lasse los.
[7]) *Δαναοῖς.* Erasm. cuncto agmini.
[8]) Orig. bestimmter *ἦ γὰρ οἶσθ'.*
[9]) Sehr ungenau.
[10]) Der Ausruf fehlt: *ὦ θεοι, σῆς ἀναισχύντου φρενός.*
[11]) *φυλάσσειν,* überwachen.
[12]) Orig. nur ein Adj. *ἀναισχύντον.* Erasm. viri impudentis & improbi.
[13]) Vgl. die drastische Ausdrucksweise: *μ' ἔκνιζε.*
[14]) *σὸς δὲ δοῦλος οὐκ ἔφυν.*

331 *Aga.* / Thinke you that I can suffer this so greuous a thinge, that I sholde neyther do my busines, nor yet rule my nowne house after my fansye?[1]) /

332 *Mene.* / Suerlye you chaunge your minde oftentimes, for sometime you thinke one thinge, and by and by ageyne you are in a nother mind. /

333 *Aga.* / In deede you file your wordes well: but a lerned[2]) tonge disposed to euell is a naughtie thinge. /

334 *Mene.* / Yea, and an unconstante, and a diuers minde is as euell[3]). But nowe I will ouercome you withe your owne wordes if you will not denie them for anger: for I will not speake them gretlye for your prayse. Do not you remember that whan you desired to be made captaine ouer the grecians you semed to refuse it? althoughe in deade you wiſshed for it: howe lowlie than did you shewe your selfe, takinge euerie man by the hande, and kepinge open householde, and salutinge euerie man after his degree, as thoughe you wolde haue bought your honor withe the good will of the people[4]). But as sone as you had obtained this honor, you began to change your condicions: for you refused the frendshipe of them whiche had shewed them selues frindly to you afore, and then you waxed proude, kepinge your selfe secretly within your house. But it dothe not become a good man to chaunge his faſsions after that he is in honor. for he oughte than to be more faithefull to his frindes, When that he is in place to do them pleasure. I haue obiected this reproche unto you, bi cause I my selfe haue had profe of it. After that you withe the whole hooste weare come to this hauē, you weare careles: but whan you coulde haue no paſsage ouer the see, and the grecians desired license to goo home, refusinge to spende their time idelly heare, Then you beinge wonderfully trobled, fearinge leaste an euell reporte shulde rise of you, bicause you beinge captaine ouer a thousande shippes shulde not ouercome Troie, you asked counsell of me what you mighte do, that you mighte neither loose dignitie, nor yet dishonor your name. Wherfore as sone as Calchas the proficier had answered that the grecians shulde bothe paſse the see quiately, and also conquer Troye[5]), if your daughter weare sacrafised to the goddes Diana, then you weare uerye gladde, and promised of your owne accorde to giue your daughter to be sacrafised, and beinge not compelled[6]) by any power, you sente unto your wife for your daughter, faininge that she sholde be maried to Achilles. But nowe sodenly you haue chaunged your minde, and haue written other letters: saienge that you will not agree to the deathe of your owne childe: take hede that

[1]) Gegenüber der Kürze des Orig. *τὸν ἐμὸν οἰκεῖν οἶκον οὐκ ἐᾷς ἐμέ*, blickt hier wohl die Erasmische weitschweifige Übersetzung durch: Itane per te non licebit nec sinar negocia Propriae domus meopte temperare arbitrio.

[2]) *σοφή* [entspr. *κεκόμψευσαι* (du hast witzig gesprochen)] eher = witzig, scharf [Schiller: scharfklug].

[3]) *evell* ungenau: *ἄδικον κτῆμα κοὐ σαφες φίλοις.*

[4]) *τοῖς τρόποις ζητῶν πρίασθαι* etwa: durch gewinnendes Betragen erkaufen.

[5]) Hinzugefügt; Erasm. hat: Danais cursum ad Ilium secundum fore.

[6]) Orig. emphatischer *ἑκών, οὐβίᾳ.*

you do not denie this[1]), for the heauen it selfe can beare witnes of your saienges. Truly this same dothe happen to diuers other men, whiche in the beginninge whan they take any weightie matter in hande, do labor uerie diligentlie till they haue obteyned it[2]), and then they leue it of shamefullye: whiche shame dothe chance sometimes throughe the fearfulnes[3]) of the subiectes, and sometimes whan they do rule the cõmon-
370 welthe whiche are unmete for it. But nowe I do chefelye lamente the state of the unfortunate grecians, whiche whan they toke in hande a noble enterprise againste the barbarians, are constrained throughe your occasion, and your daughters, withe grete dishonor[4]) to leaue the same. wherfore truly I thinke that no captaine[5]) ought to be chosen for dignite, nor yet for fauor[6]), but rather for witte: for he that shulde rule an hooste, oughte in wisedome to excell all other. /

376 *Cho.* / Suerly it is a greuous thinge that one shulde fall out withe an other. but speciellie[7]) that any contention shulde be amonge brethren. /

377 *Aga.* / Nowe I will tell you of your fautes, Menelaus, but in fewe wordes, leste I shulde seme to be unshamfaste[8]). Wherfore I will speake to you as it becũmethe one brother to an other. Tell me I praye you, why you do sighe[9]) so? who hathe done you any iniurye? Do you lament the takinge away of your wife? But we cannot promise you to get hir againe for you. For you your selfe haue bene the occasion of your owne troble[10]). Wherfore seinge I haue not offended you: ther is no cause that I shulde suffier ponifshement for that, whiche I am not giltie of. Dothe my preferment troble you? or els dothe the desier of your bewtifull wife uexe you?[11]) for euell men diuers times[12]) haue suche like[13]) desiers. And although truly I am to blame, for that I haue not better determined my matters, yet I feare me leste you are moche more to be reprehẽded, for that you beinge deliuered of an euell wife, can not be contented[14]). /

---

[1]) «take hede that you do not denie this, for» hinzugefügt.

[2]) «till they have obteyned it» hinzugefügt. Auch Erasm. hat: quoad assequantur.

[3]) Falsch; *ὑπὸ γνώμης πολιτῶν ἀσυνέτου.*

[4]) *βαρβάρους . . . . καταγελῶντας.*

[5]) Orig. 2 Subst. *προστάτην χθονός . . ὅπλων ἄρχοντα.*

[6]) Statt der 2 nur: *χρέους* [Hds., wofür einige mod. Ausg. verschiedentlich lesen] *ἵκατι*, also wegen Reichtums. Erasm. Seu rei, seu dignitatis, officine causa.

[7]) Das Orig. bezieht auch den Vordersatz auf die Brüder; die Abweichung ist wahrscheinlich auch hier auf die freie Wortstellung der lat. Übersetzung zurückzuführen.

[8]) Das Ganze ist zusammengezogen.

[9]) *φυσᾷς* schnaubst du? *αἱμαρτηρὸν ὄμμ᾽ ἔχων* ausgelassen.

[10]) Orig. *ὧν γὰρ ἐκτήσω, κακῶς ηρχες.* Aber Erasm. mit der Übersetzerin: nam tuorum tu tibi ipsus auctor es malorum.

[11]) Ausgel. *τὸ λελογισμένον παρεὶς καὶ τὸ καλόν.*

[12]) Hinzugefügt.

[13]) *ἡδοναὶ κακαί.*

[14]) Hier fehlen 12 Verse des Originals. Daher der unverständliche Anschluß der folgenden Verse.

Cho. / Thes saienges truly do not agree withe that which was spoken before. yet notwithestandinge they do teache us well, that we oughte not willingly to hurte our children. /

Mene.[1]) / Alas I wretche haue neuer a frinde. /

Aga. / yes you haue diuers frindes, excepte you will neglecte[2]) them[3]). /

Mene. / But it dothe becõme frindes to lamẽte one withe an other. /

Aga. / If you wolde haue frindes, you weare beste to loue them, whom you desier to helpe: and not them whom you wolde hurte. /

Mene. / Why, do you not thinke that grece nedethe helpe in this matter? /

Aga. / Yes, but I thinke that bothe you, and grece also are bewitched of some god. /

Mene. / Brother me thinkes you are to proude of honor: wherfore I muste seake some other waie, and get me other frindes. /

Nun. / O Agamemnon, thou ualiant captaine, I haue broughte to the Ephigeneya, thy daughter, whom thou diddeste sende for: and withe hir is come Clitẽnestra thy wife, and Orestes, that thou mightest be comforted withe the sighte of them[4]). I haue made haste to bringe you this nwes: bicause I see all the grecians waitinge for the cõmige of your daughter as it weare for some strange thinge[5]), and some of them saye, that you haue sente for hir bycause you are desirous to see her, other iudge that she shulde be maried, and some thinkethe that she shulde be sacraficed[6]) to the goddes Dyana. Tell me, O kinge, I praye the, to whom shall she be maried? But nowe let us leaue to speake of suche thinges, for it is nede and time to prepare that whiche shalbe necessarie for the weddinge[7]). Wherfore I praye you Menelaius, also be merie, for this day as I truste shall be uerie fortunate to Iphigeneya. /

Aga. / Thou haste saied well, wherfore goo thou in, for all thinges will chance happely to the[8]). But what shall I saye whiche am thus in troble[9]), and yet may not bewaile my owne miserye. for this occasion they whiche are of meane estate seme unto me uerie happie, for they may complaine of their miserie, and bewaile withe teares the deathe of their children but to noble men no suche thinge is graunted[10]), for I dare not lament my unfortunate chaunce, and yet it greuethe me that I may not shewe my miserie[11]). Wherfore I knowe not what I shulde saie unto my wife,

---

[1]) Das MS. hat die Rollen hier in den folgenden 6 Wechselreden vertauscht.

[2]) *ἀπολλύναι.* Erasmus: evertere.

[3]) Zwei Verse fehlen.

[4]) Danach fünf Verse nicht übersetzt (419—423).

[5]) *εἰς θέαν.* Nicht ganz zwei Verse hat die Übersetzerin übersehen.

[6]) Das Original hat mit gut berechnetem Doppelsinn *προτελίζουσι*: als Hochzeitsopfer herführen.

[7]) Vier Verse, die einzelne Verrichtungen als Vorbereitung zur Hochzeitsfeier angeben, sind ausgelassen.

[8]) *ἰούσης τῆς τύχης.* «To the» nicht aus dem Original.

[9]) So sind vier Verse zusammengezogen.

[10]) Etwa zwei Verse fehlen.

[11]) fehlt: *εἰς τὰς μεγίστας συμφορὰς ἀφιγμένος.*

nor withe what face I shulde loke uppon her. Alas she hathe undone me bicause of her cõminge, althoughe in dede she thinkethe she hath a good occasion, for she beleuethe that hir daughter shalbe maried, in whiche
460 thinge she shall finde me a liar. Againe I haue pitie of the litell gerle[1]), for I knowe she will speake thus unto me, O father will you kill me? if you forsake me, of whom shall I aske remedie[2]). Alas what answer shall I make to this, suerly nature oughte to moue me to pitie, and if that wolde not, yet shame shulde let me. Alas, Alas: what a greate reproche is it, the father to be an occasion of his owne childes deathe. Howe therfore am I trobled? On this parte pitie and shame, on the other side honor and glorie dothe moche moue me. /

469 *Cho.* / We also lamente your chaunce, so moche as it becõmethe women to lamente the miserie of princes. /

471 *Me.* / I praie you brother let me see[3]) your hande. /

472 *Aga.* / I giue you libertie: for I will put all the uictorie in your hande. /

473 *Me.* / I will not flatter you brother[4]), but I will shewe you faithefully my opinion. Suerly when I sawe you in suche miserie I was moued withe brotherly pitie, and lamented moche your chaunce[5]). Wherfore nowe I cownsell you, not to sleye your daughter, neyther to do your selfe any domage for my cause, for it is not mete, that thoroughe my occasion you shulde hinder either your selfe, or any of your children. For I waienge the matter, consider what a greuous thinge it is to kille your owne childe[6]). And besides this I pitie moche hir, bycause I do consider she is my kinswomã and hathe not deserued to dye for Helens[7]) cause.
491 Wherfore I will councell you not to sacrafice your daughter, but rather to sende home againe the whoole hooste, And as for my parte[8]), I will agre unto you. For I consideringe howe a father oughte to loue his

[1]) Ein Zwischensatz ausgelassen.

[2]) Anders das Original: *τοιούτους γάμους γήμειας αὐτὸς χῶστις ἐστί σοι φίλος*, «Solche Hochzeit mögest du und jeder, der dir lieb ist, feiern!» Darauf bringt das Original noch eine Bemerkung über Orestes und einen allgemeinen Schmerzensausruf des Agamemnon. Was die Übersetzerin folgen läßt, ist eigene Zutat.

[3]) *θιγεῖν*, fassen.

[4]) Soll den Inhalt eines ausgelassenen Schwures («bei Pelops und Orestes») zusammenfassen, aber «flatter» ist nicht der richtige Inhalt.

[5]) Zwei Verse fehlen, «lamented . . . chaunce» hinzugefügt, «brotherly» desgl. vielleicht durch «fraterna . . . miseratio» (Erasmus) veranlaßt.

[6]) *σὲ μὲν στενάζειν, τἀμὰ δ' ἡδέως ἔχειν, θνήσκειν τε τοὺς σούς, τοὺς δ' ἐμοὺς ὁρᾶν φάος.* — Die folgenden drei Verse wieder vernachlässigt.

[7]) *τῶν ἐμῶν ἕκατι θύεσθαι γάμων.*

[8]) Zum Verständnis ist der voraufgehende hier aber fehlende Satz des Originals durchaus notwendig: Menelaos spricht von etwaigen (*εἰ . . .*) Orakeln, die Agamemnon zu teil geworden sind, und verzichtet seinerseits auf den «Anteil» (*μέρος*), der ihm daraus zufallen könnte. Letzteres ist wohl mit dem «my parte I will agre unto you» nicht gemeint.

childe[1]), haue chaunged clene my opinion: for I knowe a good man ought to folowe that whiche is good. /

504 *Cho.* / O Menelayus, you haue spoken lyke a noble man[2]). /

505 *Aga.* / I praise you Menelaus bicause you haue chaunged your minde so gentlelye. /

Me.[3]) / Suerlye ambition[4]) and desire of welthe hathe caused moche strife betwene bretherne, howbeit I do abhorre soche cruell brotherhoode. /

Aga. / Althoughe you are agreed, yet I am compelled to slee my daughter. /

513 *Me.* / Whie, no bodie will compell you. /

514 *Aga.* / Yes trulye the whole hooste will requier hir of me. /

515 *Mene.* / If you will sende her home againe, you neade not deliuer her to the grecians. /

516 *Aga.* / If I shulde deceiue them heare, then they wolde ponifshe me, whan I come home. /

517 *Mene.* / You oughte not trulie to feare so moche the hooste[5]): for they knowe not of this matter. /

518 *Aga.* / But I doute[6]) leste Calchas shewe them of it. /

519 *Mene.* / You may remedie that in ponifshinge[7]) him. /

522 *Aga.* / Brother do you not feare Vlifses?[8]) /

525 *Mene.* / Yes trulye, for it dothe lie[9]) in his power to hurte either you or me. /

526 *Aga.* / I doughte that[,] for he studiethe uerye moche to get the good will and fauor of the people. /

527 *Mene.* / He is desirouse in dede of ambition and honor. /

528 *Aga.* / If he shulde gather the people together, and declare unto them what Calchas hathe saied of my daughter[10]), suerlie he might quickelye perswade them to sleye you and me, that thay might get her the easelier. But if it shulde chaunce that I shulde flie, then truly they wolde not onlie seke to destroie me, but also my children. Nowe therefore seinge that I am in soche troble that I knowe not what to do, I shall desier you, O Menelaus, not to shewe this nwes unto my wife, before that

---

[1]) Die Reflexion ist im Original viel sympathischer. Die Erkenntnis, daß ihm nur recht geschieht (*εἰκὸς πέπονθα*) und die Liebe zum Bruder haben seinen Sinn geändert.

[2]) Wie ein Nachkomme des Tantalus, des Sohnes Zeus. — Zusatz fehlt: du entehrst die Vorfahren nicht.

[3]) Jetzt teilen die Ausgaben diese Rede noch Agamemnon zu.

[4]) *ἔρως* «Liebe». Vielleicht gehören die Verse des Originals zu den später eingeschobenen.

[5]) *ὄχλον*. Der Nachsatz eigene Zutat der Übersetzerin.

[6]) doute = frz. (re)douter, fürchten.

[7]) *οὔκ, ἢν θάνῃ γε πρόσθε*. Nicht, wenn er vorher stirbt. Zwei Verse über die Priester im allgemeinen fehlen.

[8]) Auf ihn wird durch Frage ohne Nennung des Namens [*ἐκεῖνο*] zunächst bedeutungsvoll aufmerksam gemacht. Diese Frage und die Antwort des Menelaus, daß er nicht wisse, wer gemeint sei, sind von der Übersetzerin übergangen worden.

[9]) Das Original sagt im Gegenteil: *οὐκ ἔστ'*.

[10]) *κἄμ' ὡς ὑπέστην θύμα κἄτα ψεύδομαι, Ἀρτέμιδι θύσειν*.

Iphigeneya be all redie sacrafised, that I may be leſse moued withe hir pitious complainte. And I praye you also, O ye women, not to open this matter. /

543 *Cho.* / Truly we may see nowe, that they are[1]) mooste happie, whiche beinge neither in to hye estate, nor yet oppreſsed withe to moche pouertie, may quietly enioye the companie of their frindes. / But beholde the quene and Iphigeneya her daughter, beinge adorned withe all nobles, Let us therfore mete hir withe moche mirthe, leste she shulde be abaſshed at hir cõminge into a strange countrye. /

607 *Cly.* / This trulye is a token of good lucke that so manye noble women meate us. Let us therfore cõme downe from our charet, that they may bringe us to Agamemnons lodginge. /

631 *Iphi.* / I praye you mother be not offended withe me, thoughe I do embrace my father. /

633 *Cly.* / O kinge Agamemnon I am come hither to fulfill your cõmaundement in that you sente for me. /

635 *Iphi.* / And I also O father, am come beinge not a little ioyous that I maye see you. /

641 *Aga.*[2]) / Neither am I sorie of your companye daughter, for of all my childrẽ I loue you beste[3]). /

644 *Iphi.* / What is the cause father, that you seame to be so sadde, seinge you saye, you are so ioyfull at our comminge? /

645 *Aga.* / You knowe daughter, that he whiche rulethe an hooste shall haue diuers occations to be trobled. /

646 *Iphi.* / Althoughe in dede a captaine ouer an hooste shall be disquieted withe sondrie causes, yet I praye you set aside all soche trobles, and be merie withe us whiche are therfore come unto you. /

647 *Aga.* / I will folowe your councell daughter, for I will reioyse as longe as I may haue your companie. /

650 *Iphi.* / But what meanethe this father that you do lament so? /

651 *Aga.* / I haue good cause to morne: for after this daye I shall not see you ageine of a greate while. /

652 *Iphi.* / I do not understande, O father, what you mene by this. /

653 *Aga.* / Trulye daughter the more wittely you speake, the more you troble me. /

654 *Iphi.* / If it be so father, then will I studie to seme more folishe that you may be delited. /

---

[1]) Das erste Stasimon ist ebenfalls nicht übersetzt (V. 543—606). Der erste Gedanke rührt von der Übersetzerin her und widerspricht gelinde Vers 590 des Originals, *Μεγάλαι μεγάλων εὐδαιμονίαι*; die Schlußworte entsprechen V. 592/593 und 601/602.

[2]) Jetzt mit mehr Recht der Klyt. in den Mund gelegt. Im Griechischen ist der Sinn ein anderer: von allen meinen Kindern liebst du den Vater am meisten.

[3]) Außer zwei weniger wichtigen Versen fehlen hier auch diejenigen drei, die die Veranlassung zum folgenden sind: der Vater weiß nicht, ob er ja oder nein sagen soll auf die Rede der Iphigenie, daß er gut daran getan habe, sie kommen zu lassen.

655 *Aga.* / Suerly I am constrained to praise gretlie your witte[1]), for I do delite moche in it. /

656 *Iphi.* / I praye you than father set awaye all other business, and tarie amongste us your children. /

657 *Aga.* / In dede I am desirous so to do, althoughe I can not as yet haue libertie. /

660 *Iphi.* / What is the matter father that you tarie heare so longe in this hauen. /

661 *Aga.* / Trulye we are desirous to goo hens, but we can haue no paſsage[2]). /

662 *Iphi.* / Where I praye you dwell thos people whiche are called the troians? /

663 *Aga.* / They are under the kyngdome of Priamus[3]). /

666 *Iphi.* / I wolde to god I might goo withe you into thos parties[4]). /

667 *Aga.* / I will graunte you your requeste daughter, for I am determined to take you with me[5]). /

668 *Iphi.* / Shall I goo alone, or els with my mother? /

669 *Aga.* / No trulie you shall neither haue the companie of me, nor yet of your mother. /

670 *Iphi.* / Whie? will you set me in a strange house? /

671 *Aga.* / Leaue to enquier of suche thinges, for it is not lawfull that women[6]) shulde knowe them. /

672 *Iphi.* / Make haste O father to goo unto Troye, that you may come quickelye ageine from thens[7]). /

673 *Aga.* / So I do daughter, but I muste sacrafice firste. /

674 *Iphi.* / Shall I be at the sacrafice father? /

675 *Aga.* / Ye daughter, for you muste be one of the chefeste[8]). /

676 *Iphi.* / Why? shall I dawnce aboute it? /

677 *Aga.* / Truly I counte my selfe more happie[9]) bicause you do not understaude me, goo your waye therfore and make you redie[10]) withe the other uirgins. But let me fi[r]ste take my leaue of you, for this daye shall separate you and me farre asonder, althoughe this your mariage shalbe uerie noble, yet truly it dothe greue me to bestowe you so farre of, whom withe suche care I haue brought up[11]) /

691 *Cli.* / Althoughe you are somewhat trobled yet I am not of so slender a wit, but that I can easely be perswaded, seinge that bothe the custome and

---

[1]) Ein aus den Worten *τὸ σιγᾶν οὐ σθένω* zurechtgemachter Sinn, die übrigens ganz klar sind, wenn man sie beiseite gesprochen denkt.

[2]) *νῦν γε.*

[3]) Original weniger harmlos: *οὔ μήποτ᾽ οἰκεῖν ὤφελ᾽ ὁ Πριάμου Πάρις.*

[4]) Zwei in ihrem Zusammenhang schwer verständliche Verse sind davor ausgelassen.

[5]) Der Doppelsinn der Antwort des Originals ist nicht in die Übersetzung übergegangen. — Danach sind zwei Verse nicht übersetzt.

[6]) *κόρας.*

[7]) *θέμενος εὖ τἀκεῖ.*

[8]) *χερνίβων γὰρ ἑστήξει πέλας.*

[9]) Im Gegenteil: *σέ μᾶλλον ἢ μέ.*

[10]) Frei übersetzt *ὀφθῆναι κόραις.*

[11]) Eine Zusammenziehung von 14 Versen, von denen die letzte Hälfte zu Klyt. gesprochen sind: *Λήδας γένεθλον.*

also time dothe require. / but tell me I praye you shall not Achilles be my daughters husbande? [1]) /

Aga. / yes trulie [2]).

712 *Cli.* / He is a mete mariage in dede, but I am desirous to knowe where he dwellethe. /

713 *Aga.* / His dwellinge is aboute the flode Aphidna [3]). /

716 *Cli.* / Whan I praye you shall the weddinge be? /

717 *Aga.* / Trulie uerie shortelie, for we make haste to goo hence [4]). /

718 *Cli.* / If it be so, then you haue nede to sacrefice that whiche muste be done before the weddinge. /

719 *Aga.* / I will goo about it therfore, that the mariage may be done the quickelier. /

Cli. / Wher I pray you shall the feste be? [5]) /

Aga. / Heare bicause of the hooste. /

Cli. / Shewe me I praye you the place, that I may be partaker of it [6]). /

725 *Aga.* / I praye you wife obey me in this matter. /

726 *Cli.* / What cause haue you, O kinge, to saie so, for when did I euer disobey you? /

727 *Aga.* / I am determined to marie my daughter here. /

728 *Cli.* / Shall not I beinge hir mother be at the weddinge? /

729 *Aga.* / No trulie: for she shalbe maried amongste the grecians. /

730 *Cli.* / Wheare then shall I tarie? /

731 *Aga.* / It is beste for you to goo againe to grece [7]). /

732 *Cli.* / If I leaue my daughter behinde me, Who shall than be in my steade? [8]) /

733 *Aga.* / Trulie I will do your office [9]): for it doth not become you to be amongste suche a companye of men. /

736 *Cli.* / Althoughe that it be not mete in dede; yet the mother ought to be at the mariage of the daughter. /

737 *Aga.* / But I thinke you haue more nede to be amongste your other daughters at grece [10]): make you redie therfore to go home. /

739 *Cli.* / I will not goo home yet [11]), for you oughte to do sacrafice onlie: but [12]) I muste see all thinges made redie for the mariage. /

[1]) Geändert. Im Original fragt sie nach der Familie und Abstammung des Bräutigams.

[2]) Sieben Reden und Gegenreden ausgelassen.

[3]) Zwei Verse ausgelassen.

[4]) Geändert. *ὅταν σελήνης εὐτυχὴς ἔλθῃ κύκλος.*

[5]) Zugefügt. Ebenso natürlich die Antwort.

[6]) *ἡμεῖς δὲ θοίνην ποῦ γυναιξὶ θήσομεν*; Aga. weist ihr einen Platz an den Schiffen an, worauf Klyt. erwidert und dann Aga. das folgende spricht.

[7]) *παρθένους τε τιμέλει.*

[8]) *τίς δ' ἀνασχήσει φλόγα*; siehe Einleitung.

[9]) Hierzwischen eine Entgegnung der Klyt.

[10]) Danach eine Rede der Klyt. ausgelassen.

[11]) Dabei schwörte sie bei der *Ἀργείαν θεάν.*

[12]) Der schlecht herausgearbeitete Gegensatz ist nicht die Schuld des Euripides. Dieser sagt vielmehr: *σὺ τἄξω πρᾶσσε, τἀν δόμοις δ' ἐγώ'.*

742 *Aga.* / I haue labored in uayne: for althoughe I haue used deceite and crafte, yea unto my dearest frindes: yet I can not fulfill my purpose[1]). /

801 *Achyll.* / Wher is Agamemnon? the captaine of the grecians, or who of his seruantes will call him unto me? For I beinge moued withe the pitious complaintes of the people, am compelled to enquire of their captaines the cause, whi they beinge constrayned to forsake bothe their wiues, their children, and also their countrie, nowe lie heare idlely without any ualiant dedes doinge?[2]) /

819 *Cly.* / As sone as I harde your uoice, O Achilles, I came out hastely to meate you. /

821 *Achyll.* / What woman is this that semeth so bewtifull? /

823 *Cly.* / I do not meruell thoughe you knowe not me, whom you neuer sawe: yet neuortheles, I muste nedes praise your shamefastnes. /

825 *Achill.* / Who are you I pray you, that you beinge a woman dare come anongste suche a companie of men? /

827 *Cly.* / My name is Clitemnestra, and I am the daughter of leda, and the wife of Agamemnon. /

829 *Achill.* / You haue declared uerie well in few wordes what you are, and althoughe you be a noble woman, yet is it not lawfull for me to tarie heare. /

831 *Cli.* / Whether goo you? I praye you let us shake handes together: for I truste this mariage shalbe uerie fortunate unto you. /

833 *Achil.* / It is not lawfull that I shulde be so familiar withe Agamemnons wife. /

835 *Clit.* / Yes trulie you may well inoughe, seinge you shall marie my doughter. /

837 *Achill.* / I do not knowe what mariage you meane, excepte you haue harde some nwes, whiche bicause you knowe to be untrue[3]), you reporte as a false tale. /

839 *Clit.* / I do not meruell, allthoughe you will not be acknowen of this mariage: for it is the faſsion of all younge men to kepe it secrete[4]) for a time. /

841 *Achil.* / No trulie I will not dissemble withe you for in dede I neuer desired the mariage of your daughter. /

843 *Clit.* / Yf it be so in dede, then I maruell as moche of your saienges as you did of mine. /

845 *Achill.* / Tell me I praye you wherfore you haue spoken thes thinges: for it may happen that bothe of us are deceiued. /

847 *Clitt.* / Thinke you that it is not a grete shame unto me, that I haue tolde suche a lye, but I will nowe goo, and knowe the truthe of all this matter[5]). /

853 *Achill.* / Tell me I praie you, or you goo hence, wher your husbande is?[6]) for I am uerie desirous to speake withe him. /

---

[1]) Noch fünf Verse folgen im Original. Danach das zweite Stasimon, die Verse 751—800 umfassend, das gleichfalls ausgelassen ist.

[2]) Diese Rede, die im Original 22 Verse umfaßt, ist eine freie Zusammenfassung des wesentlichen Inhalts.

[3]) Falsch; *εἰ μή τι ... παρανοῦσα.* Vielleicht hat die Übersetzerin Erasmus falsch verstanden: quod istam [scil. rem] perperam intellexeris.

[4]) *αἰδεῖσθαι.*

[5]) Geändert.

[6]) Ebenfalls nicht im Original.

855 *Sen.* / Tarie I praie you, O Achilles, for I muste speake bothe withe you, and also withe Clitemnestra. /

857 *Clit.* / Who dothe call me so hastelye? [1]) /

858 *Sen.* / It is euen I the seruant of Agamēnon. /

863 *Clit.* / If you haue any thinge to saie to us come neare, and tell it quickelie witheout any circumstance, for you neade not to doughte us, for I knowe you haue euer serued diligentlye bothe me and also diuers of myne awnciters [2]). /

873 *Sen.* / Bicause I haue bene euer faithefull. unto you, therfore nowe I muste open unto you a uerye secrete thinge, trulie Agamnon hathe determined to sleye Iphigeneya his daughter in sacrafice. /

874 *Clit.* / Suerlie I thinke either you be madde to tell suche an unlikelie tale, or els if it be so in dede, Agamemnon to be halfe out of his witte to agree to suche a cruell murther [3]). /

877 *Sen.* / No trulie he is not madde thoughe in dede he hathe plaied the madde mans parte [4]). /

878 *Clit.* / Wherfore I praye you [.] hathe he pretended to do so cruell a dede. /

879 *Sen.* / Trulye he is compelled to do so: for Calchas the prophecier hath answered that the grecians can not sayle to troie without the deathe of your daughter [5]). /

885 *Cli.* / If this be true, wherfore than did he faine, that she shulde be maried. /

886 *Sen.* / That was bicause you shulde be the better willinge to let hir come [6]). /

890 *Cli.* / Howe I praye you, do you knowe this. /

891 *Sen.* / Agamemnon him selfe shewed me of this thinge: for once he did repente him selfe so moche of the consentinge to his daughters deathe, that he was determined to sende you a nother letter by me, whiche was contrarie to the firste [7]). /

894 *Cli.* / Whie did you not deliuer them [8]) to me? /

895 *Sen.* / As I was bringinge them, I happened to mete withe Menelaus, who withe uiolence toke them from me. /

896 *Cly.* / Heare you this O Achilles? /

897 *Achill.* / Yea truly I heare it well, and I pitie you moche: for I do euen abhorre this cruell dede of your husbande. /

898 *Clit.* / Nowe therfore seinge this thinge is chaunsed so unfortunately unto me, I shall moste ernestlie desier you O Achilles, to helpe me nowe in this miserie: for the reproche shalbe yours, seinge my daughter beinge sente for under the color of your name, shall nowe be slaine. Besides this yf

---

[1]) Original τεταρβηκώς.

[2]) Die beiden letzten Reden sind eine starke Zusammenziehung des Originals.

[3]) Auch hierin stecken zwei Reden des Originals.

[4]) ἀρτίφρων, πλὴν εἰς σὲ καὶ σην παῖδα.

[5]) Danach noch zwei Reden und Gegenreden.

[6]) Auch hier fehlen vier Verse.

[7]) Die ganze Rede umfaßt bei Euripides nur einen Vers (891).

[8]) Die Übersetzerin nimmt das Wort als Plural, wie dies in dieser Zeit, wahrscheinlich in Anlehnung an das lat. litterae, möglich war, auch für einen (beachte solche Beispiele hier im Text) Brief; sie vergißt aber, daß der Bote das Wort in Singularform anführte.

you do not helpe us, we can bi no meanes auoide this mischefe: for I alone beinge a woman can not perswade Agamemnon: And if you forsake us, none shall dare to take our parte. /

917 *Cho.* / Truly it is a uerie troblesome thinge to haue childrē: for we are euen by nature compelled to be sorie for their mishappes[1]). /

919 *Achill.* / My minde is trobled more and more, for I am wonderfullie moued withe your pitious complainte: Wherfore seinge you haue required helpe at my hande I will promise you to deliuer bothe you and your daughter from this miserie, if by any meanes I maye withestande the cruell pretence of Agamemnon and his brother, for this matter pertainethe unto me also, bicause that if she beinge sent for in my name shulde be slaine, then truly it wolde turne to no small dishonor to me. Wherfore I am compelled to helpe your daughter so moche as shall lie in my power: not onlye for that I am moued withe pitie, but also bicause it shoulde sounde to no litell reproche to me, if that throughe my occation your daughter shulde be slaine[2]). /

975 *Cli.* / Suerlie you haue spoken uerie well and like a nobleman[3]). / How therfore I praye you shall I giue you thankes worthie your desertes: for if I shulde prayse you to moche, I feare leste I shulde moue you to hatred, rather then to pitie, for then you wolde iudge me to be a flatterer, whiche of all noble men is to be abhorred; Againe if I shulde giue you fewer thankes thā you deserue, then I may well be counted unthankefull[4]): so that now I doughte what to do: but seinge you so gentlely haue promised me your helpe, I will submit bothe me, and my daughter under your rule: Wherfore if it please you I will sende for her hether, that she hir selfe may requiere helpe at your hande[5]). /

999 *Achill.* / No trulie I thinke it not mete, that she shulde come abrode, for suerly men wolde iudge euell of hir, if she shulde come moche amongste companie. It is beste therfore that you kepe hir at home, and as for my parte trulie I will do as moche for hir as shall lie in my power. But I thinke it beste, that you shulde proue firste if you can perswade her father not to deliuer her.[6]) /

1008 *Clit.* / Suerlye I shall not preuaile withe him: for he is so fearfull, that he dareth do nothinge witheout the consent of the whoole hooste. /

1011 *Achil.* / Althoughe you thinke you shall not perswade him, yet it is mete that firste you shoulde shewe him, what a greuous thinge it is to be called a destroyar of his owne children[7]), and if he be nothinge moued withe that, then you may lawfully seke helpe at other folkes handes. /

[1]) Ist eine recht schlechte Übersetzung eines schönen Gedankens.

[2]) Diese Rede umfaßt Vers 916—974.

[3]) Diese Worte sollten vom Chor gesprochen werden.

[4]) Von *againe* bis *unthankefull* hinzugefügt.

[5]) Auch hier stark gekürzt.

[6]) Diese Rede des Achilles umfaßt die Verse 999—1011, so daß zwei Zwischenreden der Klytemnestra übergangen sind.

[7]) Die Worte von *what a greuous thinge* bis *children* mögen als Beispiel für die Weitschweifigkeit des Ausdruckes der Übersetzerin dienen; das Original hat nur die Worte: *μὴ κτείνειν τέκνα.*

1023 *Clit.* / You haue spoken uerie well. Wherfore I will folowe your counsell. but tell me I praye you wher shall I finde you, that I may shew you what answer he dothe make me? /

1028 *Achil.* / I will tarie heare till you come againe[1]), for suerly if I shulde goo with you, you shoulde be sclandered by me. /

1033 *Clit.* / In all this matter I will be ruled by you[2]), wherfore if I obtaine my swte the thankes shall be yours and not mine. But nowe heare cõmeth Agamemnon, shew me I praye you therfore what I shulde answer him if he aske for my daughter, seinge that she maketh soche mone[3]). /

1106 *Aga.* / I am gladde that I haue met withe you O Clitemnestra: for I haue diuers thinges to talke withe you of[4]). /

1109 *Clit.* / If you haue any thinge to saie to me, tell me I pray you, for I am redie to heare. /

1110 *Aga.* / Firste call out my daughter that she maye goo withe me to the temple of the goddes Diana, for I haue prepared all thinge[5]) redie for the sacrafice. /

1115 *Clit.* / You haue spoken well, thoughe in dede your doinges do not agre withe your wordes, but goo your waies daughter withe your father, and take withe you your brother Orestes[6]). /

1122 *Aga.* / Why do you wepe and lament so daughter?[7]) /

1124 *Iphi.* / Alas? how shoulde I suffer this troble, seinge that all mortall men are uexed bothe in the beginninge, the middeste, and the endinge of their miserie[8]). /

1126 *Aga.* / What is the cause, that all you are so sorrowfull? /

1129 *Clit.* / I will shewe you, if you will promise me to tell me one thinge, whiche I will require. /

1130 *Aga.* / Yes trulie I will graunte you your requeste, for I did thinke to haue asked it of you[9]). /

1131 *Clit.* / I heare saie that you goo aboute to sleye your owne childe. /

1132 *Aga.* / What, you haue spoken thos thinges, whiche you oughte neither to saye nor yet to thinke[10]). /

1133 *Clit.* / Answer me I praye you to this question, as you promised. /

---

[1]) *Ἡμεῖς σε φύλακες οὐ χρεὼν φυλάξομεν.*

[2]) *ἔσται ταδε.*

[3]) Die ganze Rede frei erfunden. Auf den ersten Satz folgt ein Gedanke über die Existenz der Götter, den die Übersetzerin ausgelassen hat; dann das dritte Stasimon (1036—1097). Da Achilles in der folgenden Unterredung zwischen Aga. und Klyt. nicht zu Wort kommt, hat das «you» gar keinen Sinn.

[4]) Zusatz: *οὓς οὐκ ἀκούειν τὰς γαμουμένας πρέπει.*

[5]) Im Originaltext detailliert ausgeführt.

[6]) Einige wenige Worte an Agamemnon, die noch folgen, sind ausgelassen.

[7]) Auf die äußere Ausmalung ihrer Trauer, wie sie das Original bringt, ist verzichtet (zwei Verse).

[8]) Der letzte Teil dieser Rede im Original ist wohl unecht.

[9]) Ein Mißverständnis. *Οὐδὲν κελευσμοῦ δεῖ μ'. ἐρωτᾶσθαι θέλω.* Ich bin bereit mich fragen zu lassen.

[10]) *ὑπονοεῖς θ'ἃ μή σε χρή.*

1134 *Aga.* / It is not lawfull for me to answer you to thos thinges, whiche you ought not to knowe[1]). /

1135 *Clit.* / I haue not enquired of any thinge that dothe not becõme me: but take you hede rather, leste you make suche an answer as you ought not. /

1138 *Aga.* / Who hathe done you iniurye, or who hath giuen you cause to saie so[2])? /

Clit. / Aske you this question of me? as thoughe your crafte coulde not be perceiued./

1140 *Aga.* / Alas, I am trobled more and more[3]), for all my secrete councell is nowe openlie declared. /

1141 *Clit.* / In dede I haue harde of ail that, whiche you haue prepared for your daughter: yea and you your selfe haue partelie confefsed it in holdinge your peace[4]). /

1144 *Aga.* / I am constrained to holde my peace, bicause I haue tolde you so manifest a lye that I can not denie it[5]).

1146 *Clit.* / Herken nowe I praye you therfore: for I muste nedes tell you of your faute. Do you not remember, that you maried me witheout the good will of all my frindes, takinge me awaye withe stronge hande, after that you had slaine my other husbande Tantalus, whiche cruell dedes my brother Castor and Pollux wolde haue reuenged, excepte Tindarus my father had deliuered you out of that parell[6]): so that by his meanes, you did obtaine me to be your wife, who after I was maried neuer shewed my selfe disobedient unto you in any thinge. And then I happened to haue three sones at one birthe[7]), and after warde one daughter, and will you nowe sleye hir, knowinge no iuste cause whie? For if any man shoulde aske of you the cause of the deathe of your daughter, you wolde answer for Helens sake, whiche can be no lawfull cause, for it is not mete, that we sholde sleye our owne childe for a naughtie womans sake: neither destroie thos that by nature we oughte to loue, for their cause only whiche are hated of all men. Besides this, if you kille my daughter, what lamentacion muste I nedes make, whan I shall goo home, and wante the companie of her? consideringe that she was slaine bi the handes of her owne father: Wherfore if you will not be moued withe pitie, take hede leste you compelle me to speke thos thinges, that do not become a good wife: yea and you your selfe do thos thinges that a good man ought not[8]). But tell me nowe I praie you, what good do you obtaine[9]) by

---

[1]) Die folgende Antwort ist nicht verständlich, wenn man nicht das ganz einfache Original der Rede Agamemnons vor Augen hat: *σὺ δ'ἦν γ'ἐρωτᾷς εἰκότ', εἰκότ' ἂν κλύοις.*

[2]) Zufügung der Übersetzerin.

[3]) *ἀπωλόμεσθα*

[4]) Fehlt: *καὶ τὸ στενάζειν πόλλα.*

[5]) Original anders: *τὸ γὰρ ἀναίσχυντόν με δεῖ ψευδῆ λέγοντα προσλαβεῖν τῇ συμφορᾷ;* «sollte ich durch Lüge noch Schande zu meinem Schicksal hinzufügen?» Erasm. hat allerdings mendacij convictum.

[6]) parell = franz. péril Gefahr.

[7]) Siehe Einleitung S. 31.

[8]) *ἐμὲ Κακὴν γενέσθαι περὶ σὲ, μήτ' αὐτὸς γένῃ.*

[9]) *κατεύξῃ* «herabflehen».

the deathe of your daughter? do you loke for a fortunate returne? trulye you can not by this meanes get that, for that iournye can not ende happely whiche is begũne withe mischefe. Besides this suerlie you shall stirre up the goddes[1]) to anger againste you for they do euen hate them, that are manquellers. Agayne you can not enioye the companie of your other children whan you come home, for they will euen feare and abhorre you, seinge that willinglie you do destroie your daughter, and you shall not only fall into this mischefe, but also you shall purchase your selfe the name of a cruell tyrante. / For you weare chosen the captaine ouer the grecians to execute iustice to all men, and not to do bothe me and also your children suche an iniurie.[2]) For it is not mete that your children shuld be ponifshed for that whiche pertaineth not to you, neyther ought I to loose my daughter for Helenas cause who hathe neuer shewed her selfe faithefull to hir husbande. /

1209 *Cho.* / It is mete, O Agamemnon, that you shulde folowe your wiues councell. for it is not lawfull that a father shulde destroy his childe. /

1211 *Iphi.* / Nowe O father I knelinge uppon my knees and makinge moste humble sute, do mooste ernestely desier you to haue pitie uppon me your daughter, and not to sleye me so cruelly[3]). for you knowe it is geuen to all mortall men to be desirous of life. Ageine remember that I am your daughter, and howe you semed euer to loue me beste of all your children, in so moche[4]) that you weare wonte euer to desier, that you might see me maried to one worthie of my degree, and I did euer wifshe agayne, that I might liue to see you an olde man, that you might haue moche ioye
1230 bothe of me, and also of your other children[5]). And will you nowe consent to my dethe? forgettinge bothe that whiche you weare wonte to saye, and also what paine you and my mother toke in bringinge me up[6]), knowing no cause in me worthie of deathe? for what haue I to do withe Helena[7]). But nowe father seinge you are nothinge moued withe my lamentation, I will call hether my yonge brother Orestes, for I knowe he will be sorye to see his sister slayne, and againe you can not choose, but you muste nedes haue pitie either of him, or els of me, consideringe what a lawfull requeste we do desier, for you knowe that all men are desirous of lyfe, and ther is, no wise man, but he will choose rather to liue in miserie than to die[8]). /

---

[1]) *ἀσυνέτους τοὺς θεοὺς ἡγοίμεθ' ἄν, Εἰ τοῖσιν αὐθένταισιν* (parricidiis) *εἰ φρονήσομεν.*

[2]) Von hier ab bis Schluß der Rede eine abstrakte Zusammenziehung. Der Urtext verweist u. a. direkt auf die Möglichkeit, die Tochter Hermione des Menelaus an Stelle der Iphigenie zu opfern.

[3]) *ἄωρον* unzeitig.

[4]) Das Folgende ist als direkte Rede dessen gegeben, was der Vater damals gesagt und Iphigenie darauf erwidert hat.

[5]) Zusatz von *and also* ab.

[6]) *πρὸς . . . τῆσδε μητρός, ἣ πρὶν ὠδίνουσ' ἐμὲ νῦν δευτέραν ὠδῖνα τήνδε λαμβάνει.* Siehe Einleitung S. 31.

[7]) Darauf fünf Verse ausgelassen.

[8]) *κακῶς ζῆν κρεῖσσον ἢ θανεῖν καλῶς.* Darauf sollten 2 Verse des Chors folgen.

Aga. / I knowe in what thinges I ought to shewe pitie, and wherin I ought not, and I loue my children as it becõmethe a father, for I do not this of my selfe, nor yet for my brothers sake, but rather by compulsion of the hooste: for the goddes haue answered that they can not paſse the see without your dethe, and they are so desirous to go thither, that they care not what troble and miserie they suffer: so that they may see it. Wherfore it lieth not in my power to withstande them: for I am not able to make any resistance againste them. I am therfore compelled daughter to deliuer you to them.[1] /

Cli. / Alas, daughter into what miserie are bothe you and I driuen, seinge that your owne father will concente to your deathe. /

Iphi. / Alas mother this is the laste daie, that[2] euer I shall see you. O Vnhappi Troye whiche haste norifshed and brought up that wicked man Paris: O Vnfortunate Venus whiche diddest promise to giue Hellena to him, for you haue bene the cause of my destruction, thoughe in dede I throughe my deathe shall purchase the grecians a glorious uictorie[3]. Alas mother in what an unluckye time was I borne, that myne owne father whiche hathe concented unto my deathe, dothe nowe forsake me in this miserie. / I wolde to god that the grecians had neuer taken in hande this iornie[4]. / But me thinkes mother, I see a grete companie of men cõminge hether, what are they I praye you? /

Clit. / Trulye yonder is Achilles[5]. /

Iphi. / Let me then I praye you go hens that I may hide my face: for I am ashamed. /

Clit. / What cause haue you so to do? /

Iphi. / Trulie bicause it was saied that I shulde haue bene his wife. /

Clit. / Daughter, you muste laie awaie all shamefastnes nowe, for you may use no nicenes: but rather proue by what meanes you maye beste saue your life. /

Cho. / Alas Clitemnestra howe unhappi arte thou for truly ther is grete talkinge of the in the whoole citie. /

Clit. / Wherof I pray you? /

Cho. / Of your daughter how she shalbe slaine. /

Clit. / You haue bronght me uerie euell nwes, but tell me I praye you doth no bodie speake againste it? /

Achil. / Yes I my selfe haue bene in dawnger of my life, bicause I toke your daughters parte. /

---

[1]) Er faßt diesen Zwang dann noch weniger äußerlich. *Ἐλευθέραν γὰρ δεῖ νιν* [scil. *Ἑλλάς*], *ὅσον ἐν σοί, τέκνον, Κἀμοι γενέσθαι, μηδὲ Βαρβάρων ὕπο Ἕλληνας ὄντας λέκτρα συλᾶσθαι βίᾳ.*

[2]) *ἔβαλε* «exposuit».

[3]) Ein Vers des Chors fehlt hier.

[4]) Vier Verse des Chors hier nicht übersetzt. Die ganze Rede stark zusammengezogen.

[5]) Die folgenden Reden zwischen Clit., Iphig. und Achil. sind im ganzen nur dem Gedankengange nach wiedergegeben, ab und zu noch eine kleine Auslassung oder Zusammenziehung.

Clit. / Who I pray you dare hurte you? /
1352 *Achil.* / Truly the whoole hooste. /
Clit. / Do not your owne contrie men of Mirmido helpe you? /
1353 *Achil.* / No truly, for euen they also did speke againste me saienge, that I was in loue withe her, and therfore I did preferre myne owne pleasure, aboue the cõmodite of my countrie. /
Clit. / What answer then made you unto them? /
1355 *Achil.* / I saied that I ought not to suffer her to be slaine whiche was reported by hir owne father that she shoulde haue bene my wife. /
1356 *Clit.* / You saied well in dede: for Agamemnon sente for her from grece, fainge that it[1]) was for that purpose. /
1357 *Achil.* / But thoughe I coulde not preuaile againste suche a multitude of people, yet I will do as moche as shall lie in my power for you. /
1358 *Clit.* / Alas then you alone shalbe compelled to striue againste many. /
1359 *Achil.* / Do you not see a greate companye of harneste men? /
Clit. / I praye god they be your frindes. /
Achil. / Yes trulye that they be. /
1360 *Clit.* / Than I hope my daughter shall not die. /
1361 *Achil.* / No that she shall not, if I can helpe hir. /
Clit. / But will ther come any bodie hether to sleye hir?
1362 *Achil.* / Yea truly Vlifses will be heare anone withe a greate companie of men to take her awaie. /
1363 *Clit.* / Is he cõmanded to do so, or dothe he it but of his owne heade? /
1364 *Achil.* / No truly he is not cõmanded. /
Clit. / Alas then he hathe taken uppon him a wicked dede, seinge he will defile him selfe withe the daunger and deathe of my daughter. /
1365 *Achil.* / Truly but I will not suffer him. /
1366 *Clit.* / But if he goo aboute to take my daughter awaye withe stronge power what shall I do then? /
1367 *Achil.* / You ware beste to kepe her by you, for the matter shalbe driuen to that pointe. /
1368 *Iphi.* / Herken O mother I praye you unto my wordes, for I perceiue you are angrie withe your husband[2]), whiche you may not do. For you can not obtaine your purpose by that meanes: And you ought rather to haue thanked Achilles[3]), bicause he so gentelly hathe promised you his helpe whiche maye happen to bringe him into a greate mischefe. I wolde counsell you therfore to suffer this troble paciently, for I muste nedes die, and will suffer it willinglye[4]). / Consider I praie you mother, for what a lawfull cause I shalbe slaine. / Dothe not bothe the destruction of Troie, and also the welthe of grece, whiche is the mooste frutefull countrie of the worlde[5]) hange upon my deathe? And if this wicked enterprise of

[1]) Die Hdschr. der Übersetzung hat *is*.
[2]) scil. *μάτην*, vergeblich.
[3]) An dieser Stelle nennt Iphigenie ihn *τὸν . . . ξένον*.
[4]) *παρεῖσά γ' ἐκποδὼν τὸ δυσγενές*, etwa: die unedle Gesinnung (= nicht sterben zu wollen) verschmähend.
[5]) *Ἑλλὰς ἡ μεγίστη* «das ganz große» [Schiller].

the Troians be not reuenged than truly the grecians shall not kepe neither their children[1]), nor yet their wiues in peace: And I shall not onlie remedie all thes thinges withe my deathe: but also get a glorious renowne to[2]) the grecians for euer. Againe remember how I was not borne for your sake onlie, but rather for the cõmodite of my countrie, thinke you therfore that it is mete, that suche a companie of men[3]) beinge gathered together to reuenge the greate iniurie, whiche alle grece hathe suffered shoulde be let of their iournye for my cause. Suerlie mother we can not speke againste this, for do you not thinke it to be better that I shulde die, then so many noble men to be let of their iournye for one womans sake? for one noble man[4]) is better[5]) than a thousande women. Besides this seinge my deathe is determined amongste the goddes[6]), trulie no mortall man oughte to withstande it. Wherfore I will offer my selfe willingly to deathe, for my countrie: for by this meanes I shall not only leaue a perpetuall memorie of my deathe[7]), but I shall cause also the grecians to rule ouer the barbarians, whiche dothe as it weare properly belonge to them: for the grecians bi nature are free, like as the barbarians are borne to bondage. /

1403 *Cho.* / Suerlie you are happie O Iphigeneya, that you can suffer so pacientlye all this troble. /

1405 *Achil.* / Trulie I wolde counte my selfe happi if I mighte obteine the O Iphigeneya to be my wife, and I thinke the O grece to be uerie fortunate[8]) bicause thou haste norifshed soche a one: for you haue spoken uerie well[9]), in that you will not striue againste the determinacion of the goddes[10]). Wherfore I beinge not onlie moued withe pitie, for that I see you brought into suche a necefsite, but also stirred up more withe loue towardes you, desiringe to haue you to my wife, will promise you faithefullye to withstande the grecians, as moche as shall lye in my power, that they shall not sleye you[11]). /

1417 *Iphi.* / Suerlie I haue spoken euen as I thoughte in dede: Wherfore I shall desire you O Achilles[12]), not to put your selfe in daunger[13]) for my cause: but suffer me rather to saue all grece withe my deathe. /

---

[1]) Im Original ist nur von den Frauen die Rede.

[2]) = bei? Das Original hat: *Ἑλλάδ' ὡς ἠλευθέρωσα.*

[3]) *μυρίοι μὲν ἄνδρες ἀσπίσιν πεφραγμένοι, Μυρίοι δ' ἐρέτμ' ἔχοντες.*

[4]) noble man = *ἀνὴρ.*

[5]) *ὀρᾶν φάος* «würdiger das Licht zu schauen».

[6]) *Ἄρτεμις.*

[7]) Vgl. die pathetischen Worte: *ταῦτα γὰρ μνημεῖά μου διὰ μακροῦ, καὶ παῖδες οὗτοι καὶ γάμοι καὶ δόξ' ἐμή.*

[8]) *ζηλῶ δε σοῦ μὲν Ἑλλάδ' Ἑλλάδος δὲ σέ.*

[9]) *ἀξίως πατρίδος.*

[10]) Die Stelle ist offenbar unecht; sie steht im Widerspruch zu den folgenden Worten des Achilles.

[11]) Ungefähr zwei Verse, einen Vergleich zwischen Helena und Iphigenie enthaltend, ausgelassen.

[12]) *ὦ ξένε.*

[13]) *μὴ θνῇσκε δι' ἐμὲ μήδ' ἀποκτείνῃς τινά.*

1422 *Achil.* / Trulie I wonder gretelie at the bouldenes of your minde. And bicause you seme to be so willinge to die, I can not speake againste you: yet neuertheles I will promise to helpe you still, leste[1]) you shulde happen to chaunge your minde. /

1434 *Iphi.* / Wherfore mother, do you holde your peace lamentinge so withein your selfe[2]). /

1435 *Clit.* / Alas, I wretched creature haue greate cause to mourne. /

1436 *Iphi.* / Be of good comforte mother I praie you, and followe my councell[3]), and do not teare your clothes so. /

1440 *Cli.* / Howe can I do otherwise, seinge I shall loose you. /

1441 *Iphi.* / I praie you mother, studie not to saue my life, for I shall get you moche honor by my deathe. /

1442 *Clyt.* / What shall not I lament your deathe? /

1443 *Iphi.* / No truly you oughte not, seinge that I shall bothe be sacraficed to the goddes Dyana and also saue grece. /

1446 *Cly.* / Well I will folowe your cownsell daughter, seinge you haue spoken so well: but tell me, what shall I saye to your sisters from you? /

1449 *Iphi.* / Desier them I praie you, not to mourne for my deathe[4]). /

1450 *Clit.* / And what shall I saye unto the other uirgins from you? /

1451 *Iphi.* / Bid them all farewell in my name, and I praye you for my sake bringe up my litell brother Orestes, till he come to mans age. /

Clit. / Take your leaue of him, for this is the laste daie, that euer you shall see him. /

1453 *Iphi.* / Farewell my welbeloued brother, for I am euen as it weare compelled to loue you[5]), bicause you ware so glad to helpe me. /

1454 *Clit.* / Is ther any other thinge that I may do for you at grece? /

1455 *Iphi.* / No truly, but I praie you not to hate my father for this dede[6]). for he
1457 is compelled to do it for the welthe and honor of grece. /

1458 *Clit.* / If he hath done this willinglye[7]) then trulye he hathe cõmitted a dede farre unworthie of suche a noble man as he is[8]). /

[1]) Sollte heißen «if». In dieser stark zusammengezogenen Stelle fehlt noch die Mitteilung von Achilles, daß er sich jetzt an den Altar der Götter begeben werde, um das weitere abzuwarten.

[2]) *δακρύοις τέγγεις κόρας.*

[3]) Eigentlich «meine Bitte». Darauf läßt sich Klyt. die Bitte vortragen (1437—39), nicht ihre Haarflechten abzuschneiden, noch schwarze Kleidung anzulegen. Dies hat die Übersetzerin ersetzt durch: «do not teare your clothes» und es übrigens noch durch das Wörtchen «so» als gegenwärtig hingestellt.

[4]) Eigentlich: keine schwarzen Kleider sollst du ihnen anlegen.

[5]) Warum diese gewundene Ausdrucksweise? Das Original ist ganz einfach: *ἐπεκούρησας ὅσον εἶχες φίλοις* «du hast, soweit du es vermochtest, deinen Freunden geholfen».

[6]) Vers 1456 fehlt.

[7]) Das Original hat: *δόλῳ δ'* als Antwort auf das Wort der Iphig.: *ἄκων* [= unfreiwillig].

[8]) Zur Vermeidung der Eigennamen: *Ατρέως τ' οὐκ ἀξίως.*

1459 *Iphi.* / Who is this, that will carie me hence so sone[1]). /
1460 *Clit.* / I will goo withe you O daughter. /
1462 *Iphi.* / Take hede I praye you leste you happen to do that whiche shall not become you[2]): wherfore O Mother I praye you folowe my councell and tarie heare still, for I muste nedes goo to be sacrafised unto the goddes Diana[3]). /
1465 *Clit.* / And will you go awaye, O daughter, leuinge me your mother heare? /
1465 *Iphi.* / Yeae suerlye mother, I muste goo from you unto suche a place, from whence I shall neuer come ageine, althoughe I haue not deserued it. /
1466 *Clit.* / I pray you daughter tarie, and do not forsake me nowe. /
1467 *Iphi.* / Suerlye I will goo hence Mother, for if I did tarie, I shulde moue you to more lamentation. Wherfore I shall desier all you women to singe some songe of my deathe[4]), and to prophecie good lucke unto the grecians: for withe my deathe I shall purchase unto them a glorious uictorie; bringe me therfore unto the aultor of the temple of the goddes Diana, that withe my blode I maye pacifie the wrathe of the goddes againste you[5]). /
1487 *Cho.*[6]) / O Quene Clitemnestra of moste honor, after what fafsion[7]) shall we lament, seinge we may not shewe any token of sadnes at the sacrafice. /
1502 *Iphi.* / I wolde not haue you to mourne for my cause[8]), for I will not refuse to die. /
1504 *Cho.* / In dede by this meanes you shall get your selfe a perpetuall renowne for euer. /
1505 *Iphi.* / Alas thou sone, whiche arte comforte to mans life, O thou light whiche doeste make ioyfull all creatures, I shalbe compelled by and by to forsake you all and to chaunge my life[9]). /
1510 *Cho.* / Beholde yonder goethe the uirgine to be sacraficed withe a grete companye of souldiers[10]) after hir, whos bewtifull face and faire bodi anone shalbe defiled withe hir owne blode[11]). Yet happie arte thou, O Iphi-

[1]) «so sone» hat wenig Sinn: *πρὶν σπαράσσεσθαι κόμην* «bevor ich an den Haaren hingerissen werde».

[2]) Vers 1461: Rede der Mutter: Ich werde dich an deinem Gewande festhalten.

[3]) Geändert. Sie weist auf einen Diener des Vaters, der sie auf die Wiese der Diana zur Opferung führen sollte.

[4]) *παιᾶνα τήμῇ συμφορᾷ Διὸς κόρην Ἄρτεμιν.* Der Rest ist frei. Das Original beleuchtet an der Stelle die Sitten, die beim Opfern obwalten. Derartiges hat die Übersetzerin gewöhnlich nicht wiedergegeben (siehe Einleitung).

[5]) Danach die erste Rede der Iphig. mit dem Chor (1475—1486) ausgelassen.

[6]) Die jetzigen Ausgaben teilen diese Worte noch der Iphigenie zu.

[7]) *ὡς* von Erasm. als Fragesatz gefaßt: quomodo.

[8]) Selbständig geändert.

[9]) Außer dem Anruf an das Licht und dem allgemeineu Sinne stimmt fast nichts in dieser Rede mit dem Original überein.

[10]) Woher? — Erasmus hat: Iniecta militum manu.

[11]) Der Rest ist eher eine ganz freie Gestaltung der noch übrigen 15 Verse als eine Übersetzung.

geneya, that withe thy deathe, thou shalte purchase unto the grecians a quiet paſsage, whiche I pray god may not only happen fortunatelie unto them, but also that they may returne againe prosperousely with a glorious uictorie. /

1532 *Nun.* / Come hether[1]), O Clitemnestra for I muste speke withe you. /

1534 *Clit.* / Tell me I praie you what woulde you withe me, that you call so hastelye, is ther any more mischefe in hande that I muste heare of? /

1537 *Nun.* / I muste tell you of a wonder, whiche hathe happened at the sacrafisinge of your daughter. /

1539 *Clit.* / Shew me I pray you quickely what it is? /

1540 *Nun.* / As we wente unto the place wher the sacrafice shulde be, and paſsed throwe the plesant fildes, wher the whole hooste waited for your daughter: Agamemnon seinge hir brought unto her deathe[2]), began to lament and wepe. But she perceyuinge what mone hir father made saied unto him thes wordes, O father, I am come hether to offer my bodie willinglie for the wellthe of my country: Wherfore seinge that I shall be sacraficed for the cõmodite of all grece, I do desier you, that none of the grecians may slaie me preuilie. for I will make no resistance ageinste you. And whan she had spoken thes wordes, all they whiche weare present, weare wonderfullye astonied at the stouteness[3]) of her minde: So after this, Achilles withe the reste of the whole hooste[4]) began to desier the goddes Diana, that she wolde accepte the sacrafice of the uirgins blode, and that she wolde graunte them a prosperous succes of their iorney. And whan they had made an ende: the preste takinge the sworde in his hande, began to loke for a place conuenient[5]), wher he might sle your daughter: sodenly there chaunced a grete wonder, for althoughe all the people harde the uoice of the stroke, yet she uanifshed sodenlye awaye, And whan all they meruelinge at it, began to giue a greate skritche, then ther appeared unto them a white[6]) harte lienge
1590 before the aultor, strudgelinge for life. / And Calchas beinge then present, and seinge what had happened[7]), did wonderfully reioyse, and tolde the captaines, that this harte was sente of the goddes, bicause she wolde not haue hir aulter defiled withe the blode of your daughter. Moreouer he saied that this was a token of good lucke, and that their iournie shoulde chaunce prosperousely unto them. / Wherfore he willed that they shulde tarye no lenger here. And whan this was so finifshed, Agamemnon willed me to shewe all thes thinges unto you, bicause that I my selfe was present ther[8]): Wherfore I shall desier you, to thinke

---

[1]) *δόμων ἐξω.*

[2]) *ἐπὶ σφαγὰς στείχουσαν εἰς ἅλσος.*

[3]) *εὐψυχίαν τε κἀρετὴν* (1563—68 ausgelassen).

[4]) Dieser Zusatz nicht im Original. Der Rest wurde stark zusammengezogen.

[5]) *λαιμόν* «die Kehle».

[6]) Zugefügt. Dafür läßt die Übersetzerin eine einen Vers füllende Beschreibung fort.

[7]) Dieser überflüssige Zusatz natürlich nicht im Original.

[8]) Im Original als Grund zu dem folgenden Satz angeführt.

no unkindnes in the kinge your husbande: for suerlie the secrete power of the goddes will saue them whom they loue: for this daie your daughter hathe bene bothe aliue and deade. /

1613 *Cho.* / Suerly O Clitemnestra you oughte to reioise of this nwes, that your daughter is taken up into heauen. /

1615 *Clit.* / But I am in doughte whether I shulde beleue that thou O daughter, arte amongste the goddes, or els that they haue fained it to comforte me. /

1619 *Cho.* / Beholde yonder cõmeth Agamemnon, who can tell the truthe of all this matter. /

1621 *Aga.* / Trulye wife, we are happie for our daughters sake, for suerlie she is placed in heuen. But nowe I thinke it beste that you goo home, seinge that we shall take our iournye so shortely unto Troy: Wherfore nowe fare you well. And of this matter I will cõmune more at my returne, and in the meane season I praie god sende you well to do, and your hartes desier. /

1627 *Cho.* / O happie Agamemnon the goddes graunte the a fortunate iournie unto Troye, and a mooste prosperous returne againe[1]) /

Finis.

---

[1]) *κάλλιστά μοι σκῦλ' ἀπὸ Τροίας ἑλών* «und bring mir schöne Beute mit».

Rosenkranz und Güldenstern.

Von

J. Huizinga.

Im 44. Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft 1908, S. 147. hat Herr August Fresenius eine Aufzeichnung mitgeteilt aus dem noch ungedruckten Teile der Lebenserinnerungen» von Julius Grosse. Dieser notiert, wie eines Tages ein Freund ihm erzählte, daß in den alten Matrikellisten und Akten der früheren Universität Wittenberg, die nun in Halle liegen, sich unter den Einzeichnungen der Studenten des 16. Jahrhunderts[1]) auch die Namen Rosenkranz und Güldenstern fänden, dieselben, welche Hamlet als seine Kommilitonen in Wittenberg bezeichnet. Hieraus möchte Grosse den Schluß ziehen, «daß Shakespeare mit einer Truppe englischer Schauspieler auch in Deutschland, auch in Wittenberg gewesen und diese Tatsache seines Verkehrs mit dänischen Studenten in seinem Hamlet benutzt habe». Nicht ohne Entrüstung erwähnt Grosse die geringschätzige Antwort, die er von Prof. Elze auf die Mitteilung der Konjektur erhielt. Das ist gar nichts», hätte letzterer gesagt. ‹Die Namen Rosenkranz und Güldenstern sind in Dänemark und Schweden so häufig und banal, wie bei uns Müller und Schulze.»

Wir müssen Elzes ablehnendem Urteil, wie mir scheint, unbedingt beistimmen. Nur dann würde die Tatsache zu einem so weitgehenden Schluß berechtigen, wenn sie an sich ganz singulär wäre. Das ist sie aber keineswegs. Der Besuch deutscher Universitäten gehörte regelmäßig zur Bildung junger dänischer Edelleute, und Wittenberg war begreiflicherweise am meisten beliebt. Nicht einmal,

[1]) Einen genaueren Zeitpunkt gibt der Bericht nicht. Das ließe sich aber näher untersuchen.

sondern mehrmals haben Sprossen von den Adelsgeschlechtern Rosenkrantz und Gyldenstjerne im 16. Jahrhundert in Wittenberg studiert.[1])

Morton Luce hat im «Handbook to the Works of William Shakespeare» (London 1906) einen ähnlichen Fall zur Erklärung der beiden Namen im Hamlet herangezogen, jedoch ohne einen bestimmten Schluß zu ziehen.[2])

Auch der Hinweis auf einen dänischen Gesandten Namens Rosenkrantz bei dem Regierungsantritt Jakobs I.[3]) gibt keinen befriedigenden Aufschluß über die Frage: wie ist Shakespeare zu den Namen Rosenkrantz und Güldenstern gekommen?

Dies veranlaßt mich, hier eine Notiz zu veröffentlichen, die ich mir schon vor vielen Jahren gemacht habe. Nicht daß ich ihr die Beweiskraft zutraue, die ich der vorhergehenden abspreche; aber vielleicht wird man darin, wenn nicht eine überzeugende, so doch eine weniger abenteuerliche Erklärung erblicken können.

Gewiß ist es wahr, daß die Namen Rosenkrantz und Güldenstern im Norden allgemein bekannt gewesen sind. Aber ebenso sicher sind sie es für Shakespeare nicht gewesen. Irgendwo muß er sie zufällig gesehen oder gehört haben, wahrscheinlich zusammen, und gewußt haben, daß es adelige dänische Namen seien.

Unter den Kupferstichen des niederländischen Künstlers Jakob de Gheyn des Älteren (um 1565—1629) findet sich ein Porträt des berühmten dänischen Astronomen Tycho Brahe (1546—1601). Die genaue Beschreibung desselben gibt A. Strunk, Samlinger til en beskrivende Catalog over Portraiter af Danske, Norske og Holstenere (Kjöbenhavn 1865), S. 74. No. *356. Der Stich De Gheyns zeigt die Halbfigur en face, mit bloßem Haupt, unter einem Architektur-

[1]) Jörgen Rosenkrantz kommt 1539 nach Wittenberg mit einem eigenhändigen Empfehlungsschreiben von Christiern III. an Bugenhagen und Melanchthon, und studiert daselbst 4 Jahre. Frederik Rosenkrantz studiert 1584 zu Rostock, 1586 in Wittenberg. Holger Rosenkrantz studierte 1592—1595 in Wittenberg. Palle Axelsen Rosenkrantz studierte 1604—1607 in Wittenberg. Knud Gyldenstjerne studiert nach 1590 in Wittenberg und Straßburg. Diese Beispiele bloß aus dem Dansk Biografisk Lexikon von C. F. Bricka, s. v. v. Rosenkrantz und Gyldenstjerne.

[2]) 266: «As to Rosenkrantz and Guildenstern, in an old German album preserved at the Royal Public Library at Stuttgart, there are found on the same page the following autograph signatures with the date 1577: Jörgen Rossenkrantz, P. Guldenstern.» [s. Shakespeare-Jahrb. XXV 281 ff., XXVI 324 ff.] — Daß ein Rosenkrantz und Gyldenstjerne in Gesellschaft in Deutschland reisten, hat nichts auffallendes; die beiden Familien sind außerordentlich häufig verschwägert gewesen.

[3]) Furness, Variorum Shakespeare, Hamlet I, p. 129. Hierdurch wird also bloß der eine Name erklärt; außerdem kommt dieser Rosenkrantz etwas spät.

bogen, der die Wappen und Namen von 16 Ahnen trägt. Er hat kurzgeschnittenes Haar, langen niederhängenden Schnurrbart und spitzen Kinnbart. Über einem enganschließenden Wamms trägt er einen Mantel mit emporstehendem Kragen, ferner eine Krause und Manschetten: einen Handschuh hält er in der linken Hand, die rechte ruht auf dem Fenstersims, worauf auch das Barett mit kleiner Feder liegt. Um den Hals trägt er ein Porträtmedaillon Friedrichs II. an einer doppelten Kette, auf der Brust hat er noch zwei doppelte Ketten, deren obere den Elephantenorden trägt. Auf der Basis des Architekturbogens steht der Wahlspruch: «Non haberi sed esse», zu beiden Seiten von einer Schriftplatte, welche die Inschrift trägt: «Effigies Tychonis Brahe Ottonidis Dani Dn̄i de Knvdstrvp et arcis Vranienbvrg in insvla Hellisponti danici Hvæna fvndatoris Machinarvmqve astronomicarvm in eâdem dispositarvm inventoris et strvctoris ætatis svæ anno 40. anno dn̄i 1586 compl.» Darunter «JDGheijn Fe.»[1]) H. 18,6. Br. 13,5 cm. — Die Ahnennamen heißen auf dem Stiche De Gheyns:

Braher	Biller
Ryder	Vlfstander
Longer	Hønnor
Rosenkrans	Troller
—	—
Axellsønner	Longer
Marckeman	Rosenspar
Kabbeler	Belker
Gvldensteren.	Axellsønner.

Wenn Shakespeare etwa diesen Stich gesehen hat, so mußte er sich klar sein, hier in den Ahnen des berühmten Dänen eine Auslese adeliger dänischer Namen vorzufinden. Sehr wohl könnte er

[1]) Die Adresse «Marco Sadeler excudit», welche Strunk gibt, findet sich nicht auf dem Exemplar der Kupferstichsammlung im Rijksmuseum zu Amsterdam. — Die Beschreibung bei Passavant, Le Peintre Graveur, III, 117, No. 2 (worauf von Wurzbach, Niederl. Künstlerlexikon 583, 2 verweist), paßt weder zum Original-Stiche De Gheyns, noch zu einer der mir bekannten zahlreichen Wiederholungen oder Nachbildungen (diese letzteren könnten eventuell auch unmittelbar nach der gemalten Vorlage gestochen worden sein) bei Strunk No. 357, *358, *359, 360, *362, 363 a, b, c, usw. Am meisten kommt Passavants Beschreibung der No. 363 a gleich, dem Titelbild aus der Ausgabe von Tychos Astronomiae Instauratae Mechanica, Nürnberg 1602, wo zuerst die Figur mit dem Barett auf dem Haupte und symmetrisch umgewendet erscheint. Aber dieses trägt schon nicht mehr De Gheyns Unterschrift, wie Passavant angibt.

dann daraus die beiden ihm am meisten ansprechenden Namen für die zwei Nebenpersonen seines Dramas entnommen haben.

Läßt sich nun die Möglichkeit eines solchen Sachverhalts erweisen oder sogar eine gewisse Wahrscheinlichkeit dafür begründen? Weiter kann man natürlich nicht zu kommen hoffen.

Die Frage beschränkt sich demnach zunächst darauf: kann Shakespeare das Bild gesehen haben, bevor er den «Hamlet» fertig hatte?

Die Jahreszahl 1586 compl. auf dem Stich bezieht sich, falls eine gemalte Vorlage anzunehmen ist, nach welcher De Gheyn gestochen hat, natürlich auf diese. Tatsächlich erwähnt Petrus Gassendus, daß Tycho gegen Ende des Jahres 1586 sich hat malen lassen vom Augsburger Meister Tobias Gemperlin, den er schon um 1576 auf seiner Reise in Deutschland in seinen Dienst genommen hatte.[1]) Dieses Bild wird also für De Gheyns Original zu halten sein. Wann er den Stich danach gemacht hat, ist nicht zu entscheiden. Die frühest datierte Arbeit De Gheyns ist von 1587.[2]) Er war damals etwa 22 Jahre alt, und wohl noch kurz vorher als Lehrling des Hendrick Goltzius in Haarlem tätig. Das vorzügliche Blatt würde sehr wohl gestatten, ihm schon um 1587 auch das meisterhafte Bildnis Tychos zuzutrauen. Mehrere niederländische Kupferstecher haben schon sehr jung Meisterarbeiten geschaffen. Vielleicht ist es aber doch sicherer, sich die Arbeit in etwas späterer Zeit entstanden zu denken. Die Beziehungen holländischer Gelehrten und Verleger zu Tycho, denen De Gheyn seinen Auftrag etwa verdanken möchte, sind meistens aus den neunziger Jahren. Der bekannte Historiograph Johann Isaacs Pontanus war um 1594 auf Hven unter Tychos Lehr-

[1]) Petri Gassendi Tychonis Brahei Vita, Paris 1654, p. 83 (Hagae Comitum 1655, p. 71). Gleich darauf im Jahre 1587 ließ er sich vom selben Gemperlin nochmals porträtieren, diesmal in dem Bogen des großen an der Wand gemalten Quadranten im Schlosse Uranienborg. Über die Malereien in Uranienborg sehe man J. L. E. Dreyer, Tycho Brahe, a picture of scientific life and work in the sixteenth century, Edinburgh 1890, p. 101, der eine Reproduktion des Bildnisses im Quadranten gibt. Über andere Portraits Tychos ebenda, p. 263. — Bei Lund, Danske malede Portræter, Kjöbenhavn seit 1895, ist das Gemälde von 1586 noch nicht verzeichnet. Gassendus wird doch nicht etwa das erstere Bildnis Gemperlins von 1586 bloß aus dem ihm bekannten Stich ersonnen haben?

[2]) Der schöne Entwurf zu einer Schüssel, bei Passavant III, p. 124, No. 207, «Le règne de Neptune» genannt, nach «Guilelmus Telrho» (bei Passavant ungenau: «Guelmus Telcho»), das heißt, wie mir Herr E. W. Moes, Direktor der k. Kupferstichsammlung zu Amsterdam mitteilt, wahrscheinlich Willem Danielsz van Tetrode, siehe Kramm i. v. — Früher datierte Arbeiten De Gheyns lassen sich nicht nachweisen, schreibt mir Herr Moes, dem ich hier für vielfache Belehrung danke.

lingen[1]), der berühmte Kartograph Willem Jansz. Blaeu (Guilielmus Jansonius Caesius) im Jahre 1591.[2]) Jacob Floris zu Amsterdam hat um 1595 Erdgloben für Tycho gemacht.[3]) Nachdem Tycho Dänemark verlassen hatte, schickte er 1598 den jungen Frans Gansneb Tengnagel, seinen späteren Schwiegersohn, nach Holland, um sich über die Möglichkeit einer Übersiedelung nach Holland zu erkundigen, wo dieser von Moritz von Oranien, von Oldenbarneveld und von Joseph Scaliger das Versprechen einer Fürsprache bei den holländischen Provinzialstaaten erhielt.[4]) Also Anlässe genug, aus denen wir uns den Stich entstanden denken können.

Beweisen läßt sich nur das Vorhandensein des Stiches vor 1602. Wie schon angedeutet, verteilen sich die erhaltenen Nachbildungen dieses Tycho'schen Porträts sozusagen auf zwei Gruppen. Die eine, durch das bloße Haupt gekennzeichnet, ist direkt von De Gheyns Stich abgeleitet. Die andere, welche den Kopf mit dem Barett bedeckt zeigt, muß, falls wirklich Exemplare dieser Art mit der Unterschrift De Gheyns vorkommen, wie sie Passavant beschreibt, in letzter Linie ebenfalls auf eine Arbeit De Gheyns zurückgehen.[5]) Aber jedenfalls muß diese letztere Form des Bildes die jüngere sein. Sie erscheint schon in der zweiten Ausgabe von Tychos Astronomiae Instauratae Mechanica, Nürnberg 1602, Fol.[6]) Außer den genannten Unterschieden in der Figur selbst weicht sie in zwei Stellen der Ahnenliste von De Gheyns erstbeschriebener Arbeit ab. Bei De Gheyn heißen die Ahnen No. 3 und No. 7 (heraldisch) links: Hønnor und Belker. Auf dem Porträt in der Ausgabe 1602 heißen diese Rønnor

[1]) Geb. in Elsenör 1571 von holländischen Eltern. Sein Vater war aus Haarlem und während einiger Jahre Faktor des dänischen Königs in Amsterdam. Der Sohn hat abwechselnd in Holland und Dänemark gelebt. Westphalen, Monumenta rerum Cimbricarum II 48, Bodel Nijenhuis, Bijdragen voor Vaderlandsche Geschiedenis II 90.

[2]) Geb. 1571 in Alkmaar oder Uitgeest. P. J. H. Baudet, Leven en Werken van Willem Jansz Blaeu, Utrecht 1871. Gassendus nennt Blaeu als seine mündliche Quelle für viele Ereignisse aus Tychos Leben.

[3]) Gassendus l. c. p. 157.

[4]) Gassendus l. c. p. 181.

[5]) Möglich wäre auch, daß sie von einer neuen selbständigen Arbeit nach dem gemalten Original, von anderer Hand als De Gheyns, herzuleiten sei, oder daß ein Anderer ein Exemplar von De Gheyns Stich vor sich gehabt und gänzlich umgearbeitet und umgewendet hätte. Letzteres kommt mir als das wahrscheinlichste vor; denn die mir bekannten Proben des Stiches mit dem Barett sind sämtlich zu schlecht, um für eine Arbeit De Gheyns zu gelten.

[6]) Die erste Ausgabe, noch bei Lebzeiten Tychos 1598 erschienen, enthält das Porträt nicht, siehe Dreyer l. c. p. 260.

Tycho Brahe,
nach dem Kupferstich von Jacob de Gheyn.

und Stormvase. Das sind zwei Verbesserungen. Die Großmutter der Beate Bille (Tychos Mutter) hieß Margrete Rønnov, was also Rønnor ähnlicher sieht. Die Urgroßmutter, deren Namen das Quartier No. 7 vertreten soll, war Birgitta, Tochter von Christiern Nilsson Vasa, die 1454 in zweiter Ehe Claus Rønnov heiratete, und selbst Witwe von Erik Turesson Bjelke war.[1]) In der Ahnentafel hat man also anfangs aus Versehen anstatt des Namens ihres eigenen Geschlechts Vasa oder Stormvase[2]) den ihres ersten Mannes Bjelke geschrieben. So hat De Gheyn seine Vorlage gekannt. Sei es nun, daß dieser Fehler auf dem Original-Gemälde nachträglich verbessert worden ist, oder daß dem Kupferstecher von 1602 ein Exemplar des Stiches De Gheyns vorgelegen hat, in welchem etwa Tycho selbst Hønnor in Rønnor und Belker mit einem Wappen mit drei Querbalken in Stormvase mit dem bekannten Wappen mit der Garbe verändert hatte, jedenfalls ist nicht anzunehmen, daß man das richtige Stormvase später durch das falsche Bjelke ersetzt hätte. Damit ist bewiesen, daß De Gheyn die Vorlage in ihrer früheren Gestalt benutzt hat, das Porträt also vor 1602 gestochen sein muß.

Wie deckt sich das nun mit der Entstehungszeit des «Hamlet»? Da man hier von der Frage nach der Existenz eines Ur-Hamlet von Thomas Kyd doch wohl gänzlich absehen darf, gut genug. Shakespeares «Hamlet» wird ja gerade um 1602 angesetzt. Und selbst wenn man annehmen möchte, daß Rosenkrantz und Güldenstern

---

[1]) Dansk Biogr. Lexikon, XIV, S. 508. Zur Verdeutlichung:

Torbern Bille † 1465 ∞ 2. Sidsel Ovesdatter Lunge † 1503.
| Claus Rønnov ∞ 1454: 2. Birgitta Vasa, Witwe
| von Erik Turesson Bjelke.
Steen Bille ∞ vor 1490: 2. Margrete Clausd. Rønnov
|
Claus Bille ∞ 1524 Lisbet Ulfstand
|
Beate Bille ∞ 1544 Otte Brahe
|
Tycho Brahe geb. 1546.

Die älteren Mitglieder dieser Geschlechter haben die Zunamen, mit denen sie in der Ahnenliste vorkommen, noch nicht getragen. Erst eine Verordnung des Jahres 1526 gebot dem dänischen Adel, feste Zunamen zu führen. Auch Christiern Nilsson, der älteste bekannte Vorfahre des Gustav Wasa, hat den Namen Vasa noch nicht geführt.

[2]) Stormvase war eine andere Form des Namens, weil die Garbe im Wappen, dem das Geschlecht seinen Namen verdankte, ursprünglich eine Faschine, womit man die Laufgräben anfüllt, oder Stormvase, dargestellt haben solle. Geyer, Geschichte Schwedens II, S. 1.

schon mit diesen Namen in einem Ur-Hamlet vorkämen, würde die Benutzung des Kupferstichs als Entlehnungsquelle der Namen nicht ausgeschlossen sein, weil ja niemand, wie mir mein Freund und Kollege Prof. J. H. Kern schreibt, an die Existenz eines Ur-Hamlet vor 1587 glaubt.

Die Möglichkeit, daß Shakespeare die Namen dem Porträt Tychos entlehnt habe, kann also, wie ich meine, schwerlich bezweifelt werden. Können wir darüber hinaus zu einer Wahrscheinlichkeit gelangen? Ich glaube, ja, und nach zwei Seiten.

Die niederländischen Kupferstiche sind ohne Zweifel sofort nach ihrem Entstehen in beträchtlicher Zahl nach England gekommen. Gerade so eng wie die politischen Beziehungen zwischen England und den Niederlanden im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts, sind auch die Beziehungen der niederländischen Gravierkunst zu England gewesen. Man braucht nur nachzulesen, was Sidney Colvin, Early Engraving and Engravers in England, 1545—1695, a critical and historical essay (London 1905) darüber zu berichten hat. Die Praxis der Gravierkunst nennt er geradezu «imported from the Low Countries into England» (p. 10), die älteste englische Stichkunst nennt er einen sehr dürftigen Nachwuchs, dessen Saat von Niederländern in den englischen Boden gesenkt worden sei (p. 70). Zahlreiche Kupferstecher aus den Niederlanden sind auch in England tätig gewesen, so Thomas Geminus, Jodocus Hondius, Marcus Gheraerts (pp. 14, 40, 30), die bekannten Brüder Franciscus und Remigius Hogenberg aus Mecheln (p. 21). Theodor de Bry war zweimal in England, 1586—1588, und stach Illustrationen für die englische Übersetzung von Lucas Wagenaers Spieghel der Zeevaerdt (pp. 6, 40). Crispin van de Passe hatte Handelsbeziehungen für seine Ware in England, und verfertigte 1592 zwei Bildnisse der Königin Elisabeth (p. 6). Daß der Stichhandel von Amsterdam auch für den englischen Markt arbeitete, zeigte eine anonyme Ausgabe «The Cittie of London» bei C. Danckaerts ebenda. Die Annahme, daß auch die Arbeiten des vortrefflichen De Gheyn, namentlich ein Stück wie das Bild des berühmten Astronomen, in England bald bekannt geworden seien, hat somit nichts gewagtes. Gerade in der Zeit, als Shakespeare mit dem «Hamlet» beschäftigt gewesen sein muß, starb Tycho, 14. Oktober 1601, und müssen die Bildnisse des berühmten Mannes allgemein die Aufmerksamkeit erregt haben.

Jetzt bleibt noch übrig, eine genaue Vergleichung anzustellen der Form, in der uns die Namen Rosenkranz und Güldenstern in Shakespeares Drama und auf dem Porträt Tychos überliefert sind.

Die Schreibweise Rosencrantz und Guildenstern, wie sie die neueren Hamletausgaben bieten, sind modern: die erstere stammt von Malone, die zweite findet sich zuerst 1676. Die Frage, wie sie in der ältesten Niederschrift des Dramas gelautet haben mögen, beantworte ich lieber mit den Worten, die mir Prof. Kern, ohne De Gheyns Stich zu kennen, darüber schreibt: «Wie Shakespeare die Namen geschrieben hat, ist aus den bestehenden Drucken nicht zu entscheiden. In der ersten Quarto von 1603 heißen sie Rossencraft und Gilderstone oder Guilderstone; in der zweiten Quarto von 1604 und den folgenden Quartos (welche keinen selbständigen Wert haben) Rosencraus und Guyldensterne (einmal Guyldersterne), in der ersten Folio Rosincrance (daneben Rosincrane und Rosincran) und Guildensterne (-stern); in den zwei nächsten Folios Rosincrosse, Rosincros oder Rosincross und Guildenstare oder -star. — Das Verhältnis von Q 1 zu den übrigen Drucken ist dunkel, aber es kommt mir nicht wahrscheinlich vor, daß die darin enthaltenen Schreibungen die ältesten sind.»[1])

Die Vergleichung der Schreibungen in Q_2 und F_1 führt zu dem Schlusse, daß Shakespeare geschrieben habe Rosencrans (oder Rosincrans?) und Guyldensterne oder Guildensterne.»

Und was hat unser Kupferstich? Rosenkrans und Guldensteren. Die Form -krans oder -crans ist, soviel ich weiß, nicht die übliche dänische Form des 16. Jahrhunderts, welche vielmehr ein -tz, -dtz, -ds haben würde. Könnte Shakespeare sie nicht gerade dem Blatte De Gheyns entlehnt haben?[2])

In Guyldensterne würde allerdings schon in der ersten Niederschrift Anlehnung an englisch geläufige Wortformen stattgefunden haben, wozu Rosenkrans keinen Anlaß bot.

---

[1]) Denn die Namen gehen doch jedenfalls in ihrer ursprünglichen Gestalt auf die der bekannten Adelsfamilien Dänemarks zurück.

[2]) Oder selbstverständlich einer der erwähnten Nachahmungen. — Welche Personen durch die Namen R. und G. in der Ahnenliste Tychos vertreten werden, erhellt aus der folgenden Tabelle:

Henrik Knudsen Gyldenstjerne † 1456 ∞ Anne Mogensdatter Munk † 1462.
|
Sophie Gyldenstjerne ∞ 1456 Erik Ottesen Rosenkrantz.
|
Kirstine Rosenkrantz ∞ vor 1474 Jörgen Rud.
|
Sophie Rud ∞ 1513 Tyge Brahe.
|
Otto Brahe ∞ 1544 Beate Bille.
|
Tycho Brahe, geb. 1546.

Eine neue Shakespeare-Bühne.

Von

Eugen Kilian.

Der Gedanke, die alte Münchener Shakespeare-Bühne in erneuter Gestalt ins Leben zu rufen, erwachte in mir bei einer Vorstellung von Shakespeares «Antonius und Kleopatra», die ich im Oktober 1908 am Münchener Hoftheater in Szene setzte.

Das Stück, das damals in München zum ersten Mal auf der Bühne erschien, wurde nach der szenischen Einrichtung gespielt, die ich seiner Zeit für das Karlsruher Hoftheater entworfen hatte (im Buchhandel bei Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908). Für die Münchener Aufführung hatte ich diese Einrichtung einer mehrfachen Umarbeitung unterzogen. Ich stellte u. a. im vierten Akte die ursprünglich von mir gestrichene Szene wieder her, wo die Krieger des Antonius auf ihrem Wachtposten die geheimnisvolle überirdische Musik vernehmen (IV, 3). Diese stimmungsvolle kleine Szene, die in vortrefflicher Weise auf den Umschlag im Geschicke des Antonius vorbereitet, verband ich mit der nächtlichen Sterbeszene des Enobarbus (IV, 9). Beide Szenen fügen sich sehr passend zu einem äußerst wirkungsvollen Notturno zusammen, das nun hinter dem siegreichen Ausgang der ersten Schlacht seinen Platz erhielt, zu dem lärmenden Siegesjubel dieser Szene (IV, 8) einen wirksamen Kontrast bildete und auf den unglücklichen Ausgang der zweiten Schlacht (IV, 10) in glücklicher Weise vorbereitete. Durch diese szenische Anordnung wurde die Wirkung des für die Bühne so außerordentlich schwer zu bewältigenden vierten Aktes der Tragödie beträchtlich gehoben. Sie brachte allerdings die technische Schwierigkeit, daß sie die Zahl der Verwandlungen vermehrte und statt eines zweimaligen einen viermaligen Wechsel des Schauplatzes in diesem Akt notwendig machte.

Aber dieser kleine Nachteil wurde durch die Vorteile der neuen Einrichtung reichlich aufgewogen. Nur mußten die Verwandlungen freilich, um nicht als störende Einschnitte zu erscheinen, durchweg bei offener Szene vollzogen werden.

Die offenen Verwandlungen aber hatten in München, wie mich die Erfahrungen dieser Aufführung lehrten, mit mannigfachen Schwierigkeiten zu kämpfen. Der schwerfällige technische Apparat des großen Münchener Hoftheaters ist einer leichten und geräuschlosen Verwandlung bei offener Szene in hohem Grade hinderlich — in allen Fällen wenigstens, wo mit vorhandenen dekorativen Beständen gearbeitet wird und keine durchweg neue dekorative Ausstattung, die eigens mit Rücksicht auf offene Verwandlungen gearbeitet ist, verwendet werden kann. Sodann erfordert die offene Verwandlung, sofern sie nicht störend wirken soll, eine vollkommene Verdunklung des Zuschauerraums. Die Bühne muß, wie es an vielen Theatern ermöglicht werden kann, so vollständig im Dunkel liegen, daß der Zuschauer weder von der Bewegung der auf- und abrollenden Leinwand noch von dem Gebahren unvermeidlicher Bühnenarbeiter oder Aufräumer etwas zu erkennen vermag. Das aber ist in München nicht erreichbar. Die im Zuschauerraum verteilten Sicherheitslampen, die durch die ortspolizeilichen Vorschriften geboten sind, strömen, auch bei vollständiger Abstellung des elektrischen Lichtes, noch eine so starke Lichtquelle aus, daß alles, was auf der Bühne geschieht, auch bei der Verdunklung des Hauses noch mit Leichtigkeit zu erkennen ist. Die Illusion wird durch den deutlichen Einblick in den Mechanismus des Theaters gestört, die Vorteile der offenen Verwandlung werden durch die mangelhafte Verdunklung der Bühne mehr oder weniger hinfällig. Eine Deckung der Verwandlung dagegen durch den Zwischenvorhang würde alle jene Nachteile mit sich bringen, die mit dieser leidigen Einrichtung — das ist sie, trotz der Verteidigungsversuche, die man auch ihr neuerdings zu Teil werden ließ — nun einmal untrennbar verbunden bleiben. Denn auch, wenn es gelingen sollte, die Verwandlungspause auf eine wesentlich kürzere Zeitdauer zurückzuführen, als sie sie in der Zeit der naturalistischen Bühnenausstattung fast durchweg beanspruchte, auch wenn diese Verwandlungspause durch die Beseitigung des störenden Hervorrufs und der Erhellung des Hauses dem Zuschauer weniger fühlbar gemacht wird: auch dann bleibt das Fallen des Zwischenvorhangs doch immer ein Einschnitt, der — bei Shakespeare wenigstens — das organische Gefüge des Ganzen auf eine kurze Weile zerreißt und

Bau und Zusammenhang des Kunstwerks in störender Weise zerschneidet.

So war es denn auch diesmal wieder der Zwischenvorhang — schon Perfall hatte ihn 1889 als den indirekten Urheber der von ihm geschaffenen Shakespeare-Bühne bezeichnet — der im letzten Grunde Anlaß gab, daß man sich aus dem schwerfälligen Apparate der modernen Illusionsbühne wieder zu der stilisierten Einfachheit der Shakespeare-Bühne zu retten suchte.

Denn darüber konnte kein Zweifel herrschen, daß die Schwierigkeiten, die der eigentümliche technische Bau des Shakespeare'schen Dramas mit seinen zahlreichen Veränderungen des Schauplatzes dem modernen Theater bereitet, von keiner anderen Bühneneinrichtung bis jetzt in so glänzender Weise überwunden worden waren, wie von der Münchener Shakespeare-Bühne.

In der Form allerdings, wie sie unter Perfalls Leitung von Savits und Lautenschläger seiner Zeit ins Leben gerufen worden war und wie sie für einzelne Vorstellungen («König Lear», «Romeo und Julia», «Viel Lärmen um nichts») bis in die jüngste Gegenwart herein ihr Dasein gefristet hat, konnte die Münchener Shakespeare-Bühne bei einem Versuche ihrer Erneuerung in unseren Tagen nicht mehr wohl übernommen werden. Denn vieles daran war veraltet und unmodern, vieles daran war inkonsequent und unvereinbar mit dem System, das dieser Bühneneinrichtung zu Grunde lag. Durch die Konzessionen an die Illusionsbühne, zu denen man sich nach den ersten konsequent gehaltenen Versuchen mit «König Lear» hatte verführen lassen, hatte man sich dem leitenden Grundgedanken des neuen Bühnensystems entfremdet und jenen Vorwurf gerechtfertigt, den jüngst auch noch Hagemann in seiner, im übrigen sehr einseitigen Beurteilung der Münchener Shakespeare-Bühne mit ihrer Kennzeichnung als einer «Zwitterschöpfung» gegen sie erhoben hat.

Zu einer Zwitterschöpfung war die Münchener Bühne vor allem durch die Einführung des unglückseligen, systematisch ebenso verfehlten wie künstlerisch geschmacklosen Laubrankenbogens geworden. Dieser Laubrankenbogen, der den stabilen Palastbau der Vorderbühne in allen Fällen verdecken sollte, wo der Prospekt der Hinterbühne eine freie Landschaft vorstellte, vernichtete den Grundgedanken des neuen Systems. Denn die neue Bühne sollte eine stilisierte Idealbühne sein, wo an Stelle der vollkommenen realistischen Illusion die bloße dekorative Andeutung zu treten hatte. Nur der Prospekt der Hinterbühne sollte diese Andeutung geben. Der stabile Palast-

bau aber mußte während des ganzen Stückes unverändert bleiben und den symbolischen Charakter dieser Bühne zum Ausdruck bringen: die Vorderbühne war ein neutraler Raum, der seinen Charakter jeweils nach der dekorativen Andeutung des Hintergrundes veränderte.

Dieser Grundgedanke der Bühnenreform wurde noch mehr als durch den Laubrankenbogen durch die weitere Neuerung verwischt, daß man vielfach auch *vor* dem Palastbau einen Prospekt herabließ, das eigentümliche Aussehen der Shakespeare-Bühne damit vollkommen vernichtete und sie in solchen Szenen ganz und gar der gewöhnlichen Illusionsbühne anähnelte. Dadurch, daß man die Zahl der Szenen, für die ein Prospekt vor dem Palastbau herabgelassen wurde, nach und nach sehr erweiterte, gewöhnte man sich daran, überhaupt eine *jede* Szene des Stückes vor einem bestimmten dekorativen Hintergrunde gespielt zu sehen; die Szenen, die einfach vor dem Palastbau mit geschlossenem Vorhang spielten, fielen beinahe völlig fort. So hatte sich die Shakespeare-Bühne, entgegen ihren ursprünglichen Intentionen, in zahlreiche Inkonsequenzen und Widersprüche verwickelt.

Veraltet vom Standpunkt der heutigen Bühnentechnik waren die dekorativen Hintergründe, mit denen man die Hinterbühne ausstattete. Die Prospekte der alten Shakespeare-Bühne zeigten zum größten Teile die verfehlte perspektivische Malerei der früheren Schule mit den bekannten Verkleinerungen, wie sie mit der Gestalt des Schauspielers unvereinbar sind. Die Nachteile dieser Art der Malerei störten das Auge hier um so mehr, als die Bühne durchweg auf jede Tiefe verzichtete. Der Darsteller bewegte sich in vielen Fällen unmittelbar vor dem in kürzester Bühnentiefe hängenden Prospekte und war dadurch häufig in der Lage, in den zweiten Stock eines Hauses mit voller Bequemlichkeit hineinzusehen. Das verwöhnte Auge des modernen Zuschauers, das sich dank den Errungenschaften des Münchener Künstlertheaters und ähnlicher szenischer Reformbestrebungen in erfreulicher Weise geschärft hat, konnte sich mit dieser Art der Ausstattungskunst unmöglich mehr begnügen.

Wollte man also die alte Shakespeare-Bühne in einer den Forderungen der Gegenwart entsprechenden Form von neuem ins Leben rufen, so handelte es sich vor allem um zweierlei: es mußten in erster Linie die mancherlei Inkonsequenzen beseitigt werden, durch die man den leitenden Grundgedanken der ursprünglichen Shakespeare-Bühne bis zur Unkenntlichkeit entstellt hatte; die Vorderbühne mußte durchweg ihren neutral-symbolischen Charakter bewahren; die An-

deutung einer dekorativen Ausstattung mußte sich auf die Hinterbühne beschränken. Zweitens aber mußte diese dekorative Ausstattung der Hinterbühne, unter Benutzung der Erfahrungen und der Resultate des Münchener Künstlertheaters, in einer den Ansprüchen der Gegenwart genügenden Weise weiter entwickelt werden.

Dieser Weg, die Verbindung der alten Shakespeare-Bühne mit dem Münchener Künstlertheater, war schon in einer Vorstellung von Shakespeares «Maß für Maß», die im Dezember 1908 im Münchener Residenztheater in Szene ging, von mir beschritten worden. Mit den Vorstellungen von «Was ihr wollt» und Kotzebues «Deutschen Kleinstädtern» hatte das königliche Residenztheater auch die szenische Einrichtung und Ausstattung des Münchener Künstlertheaters in seine eigenen Räume herübergenommen. Für dieselbe Bühne und nach denselben Prinzipien wurde auch «Maß für Maß» nach den künstlerischen Entwürfen von Julius Diez in München ausgestattet. Was diese Aufführung von den übrigen, die das Münchener Künstlertheater bisher gebracht hatte, unterschied, war die Einführung eines Zwischenvorhangs, der sich hinter den beiden grauen Türmen, den seitlichen Flankierungen der Künstlertheaterbühne, schließen und öffnen konnte. Indem sich dieser Vorhang schloß, wurde in dem durch ihn und die beiden Türme begrenzten Raume eine Art von Vorderbühne gewonnen, die — analog der Vorderbühne der Shakespeare-Bühne — für eine ganze Reihe kleinerer Szenen zu verwenden war. Während hier gespielt wurde, konnte der hintere Teil der Bühne für die dekorativen Bilder, die die Meisterhand von Julius Diez entworfen hatte, hergerichtet wurden. Indem das Spiel fortwährend wechselte zwischen Szenen, die vor dem Vorhang, und solchen, die vor dem dekorativen Hintergrunde der Künstlertheaterbühne vor sich gingen, wurde es möglich, die einzelnen Akte, wie auf der Shakespeare-Bühne, ohne jede Verwandlungspause durchzuspielen. Der große Vorteil, den diese Bühneneinrichtung bot, schuf mir die Möglichkeit, die Einrichtung des Stückes, die ich in Karlsruhe seiner Zeit für die Illusionsbühne hergestellt hatte (Reclam Nr. 4523), preiszugeben und das Stück beinahe ohne jede Veränderung nach dem Originale spielen zu lassen. Es war eine Leichtigkeit, die Aufführung des Stückes derart einzurichten, daß ein fortwährender Wechsel zwischen Szenen vor dem Vorhang und solchen vor dem dekorativen Hintergrunde stattfinden konnte. Der Umstand, daß ein Teil des Stückes auf einer neutralen dekorationslosen Vorderbühne, ein anderer Teil auf einem durch die Dekoration angedeuteten bestimmten Schauplatz

vor sich ging, wurde keineswegs, wie sich etwa befürchten ließe, als ein Mangel an Einheitlichkeit empfunden. Im Gegenteil: der Wechsel zwischen beiden Arten der Szenen verlieh der Aufführung einen eigenartigen Reiz: die wichtigeren Szenen, die den eigentlichen Mittelpunkt des Stückes bilden, wurden durch den dekorativen Hintergrund, der sie schmückte, besonders hervorgehoben; die Szenen auf der Vorderbühne, die vor dem einfachen grau-blauen Tone des Vorhangs die geschmackvoll gekleideten Figuren äußerst wirksam zur Geltung brachten, traten dagegen mehr in den Hintergrund.

Daß es gerade bei Shakespeare durchaus statthaft und möglich ist, eine ganze Reihe von Szenen ohne dekorative Ausstattung vor einem bloßen Vorhang zu spielen, steht außer Zweifel. Denn die Bühne, für die Shakespeare schrieb, entbehrte nach allem, was wir wissen, der Dekorationen, und neben Szenen, die für einen ganz bestimmten Schauplatz gedacht sind, stehen sehr viele andere, die an keine konkrete Örtlichkeit gebunden sind, die eine rein neutrale Bühne voraussetzen. Alle Szenen dieser Art, zu denen fast durchweg die bei Shakespeare so häufigen kleinen Zwischenszenen gehören, können auch auf der heutigen Bühne, ohne irgend eine Schädigung ihrer theatralischen Wirkung, auf einer dekorationslosen, bloß von einem Vorhang begrenzten Bühne gespielt werden.

So konnte sich in «Maß für Maß» gleich die Eingangsszene des ersten Aktes, der Abschied des Herzogs von Angelo und Escalus, auf der kurzen Vorderbühne vor dem Vorhang abspielen. Für die folgende Straßenszene, die I, 2 und 3 umfaßte, öffnete sich der Vorhang und zeigte in einem charakteristischen Bilde das ausgelassene Treiben von Frau Überleys Jüngern vor einer zweifelhaften Schenke der Vorstadt. Die vierte Szene des Aktes, die Unterredung des Herzogs mit Bruder Thomas, spielte wieder vor dem Vorhang, die folgende fünfte im Kreuzgang des Nonnenklosters. Die beiden Szenen dieses Aktes, die sich durch ihre dekorative Ausstattung dem Auge des Zuschauers besonders eindringlich einprägten, die Szene vor dem Bordell und die Klosterszene, brachten symbolisch das Milieu des Stückes, in seinen charakteristischen Gegensätzen, zur Anschauung.

Der zweite Akt führte die beiden ersten Szenen, die sich unmittelbar an einander anschlossen, in einem Zimmer des Statthalters vor; es folgte vor dem Vorhang die Unterredung des als Mönch verkleideten Herzogs mit der unglücklichen Julia; alsbald öffnete sich der Vorhang wieder für die vierte Szene im Zimmer Angelos, das unverändert dahinter hatte bleiben können.

In ähnlicher Weise ließen sich auch die folgenden Akte des Stückes ordnen. Der vierte Akt wurde mit dem Monologe Angelos (IV, 4) geschlossen: der fünfte begann mit der kleinen Szene IV. 5 vor dem Vorhang, daran schlossen sich die Szenen vor dem Tor, denen IV, 6 als Auftakt voranging. Der Umstand, daß das Stück auf diese Weise, von den kurzen Aktpausen abgesehen, ohne jede Unterbrechung gespielt werden konnte, hat nicht wenig zu dem günstigen Gesamteindruck dieser Vorstellung beigetragen. Das Stück, das bei allen bisherigen Versuchen, die man auf der deutschen Bühne damit anstellte, stets nur ein flüchtiger Gast geblieben ist, konnte innerhalb eines Jahres schon über 20 mal gespielt werden.

Es zeigte sich als wünschenswert, die Erfahrungen und Resultate dieser Aufführung nun auch auf die Vorstellungen des königlichen Hoftheaters zu übertragen, das bei den gegebenen Münchener Lokalverhältnissen die eigentliche Pflegestätte der großen Shakespeare-Tragödie zu bilden hat. Freilich mußte man sich dabei von vornherein im Klaren sein, daß eine so reine künstlerische Wirkung, wie sie in dem intimen, akustisch so vortrefflichen kleinen Residenztheater erzielt werden konnte, in dem Riesenraume des für die italienische Spektakeloper gebauten Opernhauses, auch wenn man im übrigen dieselben szenischen Bedingungen zu Grunde zu legen suchte, nicht leicht zu ermöglichen ist.

Meinem Plane, zu diesem Zweck eine neue Shakespeare-Bühne im Hoftheater ins Leben zu rufen, die geeignet wäre, die Vorteile der alten Münchener Shakespeare-Bühne mit den Errungenschaften des Münchener Künstlertheaters zu vereinigen, kam in fördernder Weise das Modell einer derartigen Bühne entgegen, das Maschinendirektor Julius Klein, der hochverdiente technische Leiter des Dekorationswesens am Münchener Hoftheater, schon vor einer Reihe von Jahren aus eigener Initiative entworfen hatte. Gemeinsame Beratungen über dieses Projekt, das in seinen wesentlichen Punkten meinen eigenen Intentionen entgegenkam und das sich auch des fördernden Beifalls des Generalintendanten Exzellenz von Speidel erfreute, führten zu der Ausführung der neuen Shakespeare-Bühne, die am 22. März 1909 mit der Aufführung von «Coriolan» zum erten Mal in die Praxis trat.

Wie bei der von Lautenschläger und Savits geschaffenen Reformbühne von 1889 wurde auch bei der neuen Bühne an dem leitenden Prinzipe dieser Einrichtung, der Zweiteilung des Bühnenraumes in eine Vorder- und eine Hinterbühne, festgehalten. Wie dort ist die Vorderbühne durch einen stabilen architektonischen Bau

begrenzt, der eine Art von Vorhalle bildet und der, im Gegensatze zur alten Shakespeare-Bühne, während der ganzen Vorstellung unverändert bleibt. Die seitlichen Ausgänge dieser Vorderbühne bestehen aus zwei der Architektur entsprechenden hohen Torausgängen, die mit abnehmbaren Vorhängen versehen sind. Diese Vorhalle selbst ist in einfachen und möglichst indifferenten architektonischen Formen gehalten, in mattem Grau, dem das Blau des Vorhangs entspricht, der die Vorderbühne nach hinten, den mächtigen Torausschnitt der Vorhalle deckend, abgrenzt. Nach oben ist die Vorderbühne durch einen massiven Plafond überdeckt, der nach Belieben in höhere oder niedere Lage verschoben werden kann. Den Torausschnitt der Säulenhalle flankieren zu beiden Seiten zwei dorische Säulen, die hinter dem Vorhang liegen und — je nach dem Charakter des Bühnenbildes — entfernt werden können.

Drei Stufen führen hinter dem Vorhang, der die Vorderbühne abschließt, zu der erhöhten Hinterbühne, die im Gegensatze zu der neutralen Vorderbühne mit dekorativen Hilfsmitteln arbeitet. Sie hat nur eine relativ geringe Tiefe und kann bei der Darstellung von Innenräumen und Architekturbildern, gleich der Vorderbühne, mit einem massiven Plafond überdeckt werden. Wird bei geöffnetem Vorhang auf der Hinterbühne gespielt, so bleibt das Spiel der Darsteller entweder auf diese beschränkt — in diesem Falle bildet die Vorhalle der Vorderbühne gewissermaßen nur das verengte Proszenium der Hinterbühne — oder aber: es wird der gesamte Bühnenraum in den Kreis der Darstellung hineingezogen — in diesem Falle wird der neutralen Vorderbühne durch die dekorative Andeutung der Hinterbühne ein bestimmter örtlicher Charakter aufgeprägt.

Auf das halbkreisförmig in den Zuschauerraum vorgebaute Proszenium der alten Shakespeare-Bühne wurde bei der neuen Bühneneinrichtung selbstverständlich verzichtet. Dieses vorgebaute Proszenium, das — in entfernter Anlehnung an die altenglische Volksbühne — dem Zwecke dienen sollte, den Schauspieler dem Publikum näher zu bringen und zwischen beiden eine engere Beziehung anzubahnen, wurde mit Recht zu allen Zeiten energisch angegriffen. Es war im Grunde nur gelehrte Altertümelei, die den Schauspieler, wenn er sich überhaupt dazu bestimmen ließ, das Proszenium zu betreten, dazu verführte, direkt zum Publikum zu spielen, die damit einem der wichtigsten Grundsätze der heutigen Schauspielkunst, dem Prinzipe der Intimität, widerstrebte und die Vorstellung, die unsere heutige

theatralische Kunst beherrscht, daß die Szene eine dem Zuschauer ferngerückte Welt für sich bedeutet, zerstörte.

Die neue Shakespare-Bühne teilt den wichtigsten Vorzug der alten Lautenschläger'schen Bühne: sie schafft die Möglichkeit einer ununterbrochenen Abwicklung des dramatischen Kunstwerks, ohne jede störende Pause und ohne Anwendung eines Zwischenvorhangs, der die Stimmung grausam zerschneidet. Geräuschlos öffnet sich und schließt sich der Vorhang, der die Vorderbühne begrenzt. Wird auf dieser gespielt, so wird während dessen die Hinterbühne für die nächste dekorative Szene umgebaut.

Für die dekorative Ausstattung der Hinterbühne selbst wurden die Grundsätze der neuesten Bühnentechnik und die Errungenschaften des Münchener Künstlertheaters verwertet. Es wird durchweg mit möglichst geringer Bühnentiefe gearbeitet. Der Hintergrund selbst wird möglichst einfach gehalten, die unmöglichen, perspektivischen Verkleinerungen der alten Dekorationsmalerei werden vermieden. Oberster Grundsatz bleibt: die Figur des Schauspielers auf dem dekorativen Hintergrunde zur Geltung zu bringen. Bogen, Kulisse und Soffitte sind ausgeschaltet.

Bei Architekturbildern wird fast durchweg mit plastischen Dekorationen gearbeitet. Bei Landschaftsbildern bildet die hintere und seitliche Begrenzung der Lufthorizont: ein Vorgrund, einige Bäume in Form von Versatzstücken geben der Landschaft in einfachster Weise ihr charakteristisches Gepräge. Der sogenannte plastische Baum, der wirkliche Rasenboden und alle ähnlichen, wenig geschmackvollen Ausschreitungen einer verkehrten Natürlichkeitsschule bleiben ausgeschaltet. Der Naturalismus solcher kleinlichen Ausstattungskünste wäre mit der großzügigen und symbolisierenden Stilisierung dieser Bühneneinrichtung unvereinbar.

Die von Julius Klein für diese neue Bühne entworfenen und von Richard Fischer ausgeführten Dekorationen boten zum größten Teil Vortreffliches. Namentlich die Architekturbilder, der freie Platz in Rom, das Innere des Kapitols, der Platz bei dem Tore (IV, 1) und die Vorhalle in Aufidius' Hause waren vorzügliche Stücke und fügten sich in dem einfachen grauen Steinton, der ihnen eigentümlich war und der jede aufdringliche koloristische Wirkung vermied, mit der stabilen architektonischen Umrahmung der Vorhalle zu einem überaus harmonisch wirkenden Ganzen zusammen. Aber auch die landschaftlichen Bilder, das Schlachtfeld des ersten Aktes und das volskische Lager des letzten Aktes übten in ihrer einfachen großzügigen Anlage,

die jedes nebensächliche naturalistische Detail vermied, unterstützt durch eine äußerst fein gestimmte Beleuchtungskunst, eine vortreffliche künstlerische Wirkung.

Es war ein leichtes, auch «Coriolan», in ähnlicher Weise, wie es bei «Maß für Maß» im Residenztheater geschehen war, szenisch in der Weise zu ordnen, daß das Spiel fortwährend zwischen Szenen auf der dekorationslosen Vorderbühne und solchen auf der Hinterbühne wechseln konnte. Der erste Akt, der in fünf szenische Gruppen gegliedert wurde, begann mit der ersten Volksszene auf einem freien Platze Roms, der in der einfachen, aber großzügigen Ausstattung der Hinterbühne seinen dekorativen Hintergrund erhielt. Als zweite Szene folgte vor dem Vorhang der erste Auftritt des Aufidius (I, 2). Die Bühnentradition pflegt diese kleine Szene fast durchweg zu streichen, aber mit Unrecht: denn es ist wünschenswert, daß Aufidius, der wichtige Gegenspieler Coriolans, schon an dieser Stelle und nicht erst in der Schlacht dem Zuschauer vor Augen trete. Dann folgte auf der Hinterbühne in einem altrömischen Gemache das Gespräch der Frauen in Marcius' Hause (I, 3), dann vor dem Vorhang, mit Auslassung der beiden vor Corioli spielenden Kampfszenen (I, 4 und 5), die in ihrer naiven Schilderung gewaltiger kriegerischer Ereignisse für die heutige Bühne nun einmal nicht zu brauchen sind, die Szene, die Cominius auf dem Marsche zeigt (I, 6). Dann zeigte der geöffnete Vorhang das landschaftliche Bild des Schlachtfeldes, und es folgten, unter Benutzung von charakteristischen Einzelheiten aus den ausgefallenen Auftritten vor Corioli, die Szenen 8, 10 und 9.

Der zweite Akt begann auf dem freien Platze des ersten Aktes, wo sich die Gespräche des Menenius mit den Volkstribunen und der Einzug Coriolans in die Vaterstadt entwickelte. Um Zeit für den Umbau der Hinterbühne aus der Straße in das Innere des Kapitols (II, 2) zu gewinnen, ließ ich mit dem Abgang Coriolans («Fort, aufs Kapitol!») den Vorhang schließen und das folgende Gespräch der Tribunen, das keines bestimmten dekorativen Hintergrundes bedarf, auf der Vorderbühne spielen. Nach der Senatssitzung, die dann an dritter Stelle des Aktes folgte, schloß sich der Vorhang wieder, und während die Hinterbühne wieder in die Straße verwandelt wurde, führten die drei Bürger ihre spaßhafte Unterhaltung über die Vielfarbigkeit ihres Witzes vor dem Vorhang (II, 3 Anfang), der sich erst wieder beim Auftritt Coriolans für dessen Konsulatswerbung auf der Straße öffnete. Der Akt schloß mit dem Abgang Coriolans, und die folgende Unterhaltung der Tribunen mit den Bürgern wurde

nach dem glücklichen Vorbilde Devrients in den Anfang des dritten Aktes gezogen. In diesem umrahmten die Straßen- und die Forumszene (III, 1, 3) in dekorativer Ausstattung die in der Mitte stehende Szene in Coriolans Hause, die vortrefflich vor dem Vorhang gespielt werden konnte. Im vierten Akte wurde zwischen der Szene vor dem Tore (IV, 1 und 2), in der Coriolan der Vaterstadt den Rücken kehrt, und den Szenen in Antium in der Vorhalle von Aufidius' Hause (IV, 4, 5) die kleine Szene auf der Landstraße, wo der Römer und der Volsker sich begegnen (IV, 3), für die Vorderbühne eingeschoben. Diese kleine Szene, die an sich wohl entbehrlich ist und deshalb auch ausnahmslos dem Rotstift zum Opfer fällt, diente hier dem Zweck, daß sie Raum für den dekorativen Umbau der Hinterbühne schaffte. Künstlerisch ist die kleine Szene insofern reizvoll, als sie, wie Vischer mit Recht hervorhebt, ein Vorspiel zu Coriolans Tat bietet (der Römer ist ein Überläufer) und in vortrefflicher Weise zu den Vorgängen in Antium überleitet. Der fünfte Akt brachte in dekorativer Ausstattung die große Szene im volskischen Lager und die Schlußszene in Antium; die Szenen dieser beiden Akte, die in Rom vor sich gehen, wurden vor dem Vorhang gespielt.

Auch in dieser Vorstellung wurde der Umstand, daß sich ein Teil der Szenen vor dekorationslosem Hintergrunde abspielte, keineswegs als ein Mißstand empfunden. Im Gegenteil: der Wechsel zwischen beiden Arten der Szenen gab die Möglichkeit, die wichtigsten Teile des Stückes durch die dekorative Umrahmung, die sie erhielten, auch äußerlich in besonders helle und wirksame Beleuchtung zu rücken, während das Sekundäre, wenn man diesen Ausdruck gebrauchen darf, von selbst mehr in den Schatten trat. Diese Art der Inszenierung bietet dem Regisseur die Möglichkeit, Licht und Schatten in unauffälliger Weise in der Vorstellung zu verteilen. Indem sich in den beiden letzten Akten nach Coriolans Abschied von der Heimat alle Szenen, die in Rom vor sich gehen, auf der dekorationslosen Vorderbühne abspielten, wurde dem Zuschauer in symbolischer Weise vor Augen geführt, wie mit der Person des Helden das ganze Schwergewicht des Werkes in seiner zweiten Hälfte von der römischen Seite in das volskische Lager herübersinkt.

Auf alle Fälle bietet diese Art der Shakespeare-Inszenierung den einen großen Vorteil, daß sie durch die Beseitigung aller störenden Verwandlungspausen den Zuschauer im Banne der Stimmung festhält und für die Aufführung selbst eine ganz bedeutende Ersparnis an Zeit bedeutet. «Coriolan», eines der umfangreichsten Shakespeare-

schen Stücke — es zählt ca. 3392 Verse — konnte, mit dementsprechenden Kürzungen versehen, aber doch ohne irgend eine störende Auslassung und mit mehr Text, als er in den meisten Fällen geboten wird, in dem Zeitraume von drei Stunden glatt bewältigt werden. Diesen Vorteil wird man dann erst gebührend würdigen, wenn man sich daran erinnert, daß beispielsweise «Hamlet», der nur etwa 300 Verse und einige darüber mehr zählt als «Coriolan», in der Inszenierung Max Reinhardts, die unentbehrliche Szenen (IV, 1—4. 6, 7) beseitigt, volle $4^1/_2$ Stunden in Anspruch nimmt.

Noch in höherem Grade kamen die Vorteile dieser Art der Shakespeare-Inszenierung der Vorstellung von «König Johann» zugute, der im April 1908 als zweites Stück auf der neuen Shakespeare-Bühne in Szene ging. Die Bühneneinrichtung selbst wurde für diese Aufführung in einigen Punkten verändert. Man beseitigte die Stufen, die Vorderbühne und Hinterbühne trennten, und legte beide Bühnenfelder auf dieselbe Höhe: ebenso wurden die beiden Säulen, die den Torausschnitt des Palastbaues seitlich begrenzten, entfernt. Beide Einrichtungen, die für die Bühnenbilder der altrömischen Tragödie vortreffliche Dienste geleistet hatten, erwiesen sich als weniger günstig für das, was in der mittelalterlichen englischen Historie zu leisten war. In der szenischen Ausstattung der Hinterbühne wurde eine noch größere Einfachheit und Stilisierung angestrebt. Bei allen Innenräumen wurde der Hintergrund durch einen einfachen Vorhang abgegrenzt: im Palastzimmer des Königs durch einen kostbaren Vorhang, vor dessen andersfarbigem Mittelstreifen sich der Thronsitz erhob; in dem Gefängnis des Prinzen Arthur durch einen einfarbigen dunkeln Vorhang, vor dem als einzige Möblierung ein plumper altertümlicher Holztisch mit dementsprechenden Stühlen seinen Platz fand. Indem ich die Blendungsszene am Abend spielen ließ, konnte ich dem Gemach, das völlig im Dunkeln lag und nur von der einen Seite durch ein fahles Mondlicht erhellt war, als einzige weitere Lichtquelle eine auf dem Tische stehende qualmende Kerze geben. Das Dunkel des Gemaches mit seinem eintönigen schwarzen Hintergrund, aus dem die Gestalten Huberts und Arthurs wie gespenstische Schatten hervortauchten, gab der Szene mit den einfachsten Mitteln einen Stimmungsakkord von eigenartigem Reiz und verstärkte ihre unheimlich-grausige Wirkung. In ähnlicher Weise suchte man die übrigen szenischen Probleme des Stückes zu lösen. In den Szenen vor Angers wurde der Hintergrund einzig durch die hohe praktische Stadtmauer mit dem breiten Eingangstor gebildet, in den Schlachten-

KÖNIG JOHANN, Akt V, Sz. 7
vgl. S. 81

CORIOLAN, Akt I, Sz. 1
vgl. S. 77

LANGENSCHEIDTSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG (Prof. G. Langenscheidt)
BERLIN-SCHÖNEBERG.

szenen des dritten und letzten Aktes gaben einige wenige Baumsatzstücke vor dem Lufthorizont, unterstützt durch die Künste der Beleuchtung, die gewünschte Stimmung. Julius Kleins hervorragendes Können hatte auch in den Entwürfen zu diesen Bildern wieder Ausgezeichnetes und vielfach Vorbildliches geschaffen.

Es zeigte sich auch hier wieder, daß die Wirkung des Bühnenbildes keineswegs von der Kompliziertheit des szenischen Apparates abhängt, daß vielmehr die höchste Einfachheit der künstlerischen Ausstattung die tiefste Wirkung zu üben vermag.

Bei der Inszenierung ging ich in «König Johann» insofern einen Schritt weiter, als ich die Akteinteilung vollkommen beseitigte und das Stück ohne jede Pause, mit einer einzigen größeren Unterbrechung nach der wirkungsvollsten Szene, der Blendungsszene (IV, 1), spielen ließ. Ein ähnlicher Versuch war auf Alois Brandls Anregung schon in Weimar bei einer Aufführung von «Richard II.» gemacht worden (1906). Damals hatte man jede Unterbrechung des Spieles vermieden und das ganze Werk in einem Zuge abgespielt. Die allgemeine Übermüdung, die sich damals auch bei dem leistungsfähigen Publikum des Shakespeare-Tages einstellte, ist für jenen Versuch nicht empfehlend gewesen; es ist begreiflich, daß er zu keinen Wiederholungen des Experimentes reizte, so interessant dies an sich auch sein mochte. Es ist wünschenswert und notwendig, daß dem Publikum wenigstens an einer Stelle Zeit zur Erholung und Wiederauffrischung des Geistes zu neuer Empfänglichkeit gegeben werde.

Auch aus der Beseitigung der Akteinteilung sollte man kein allgemein gültiges Prinzip für die Aufführung Shakespeares ableiten wollen. Sie wird vielleicht für dieses oder jenes Werk des Dichters zu empfehlen sein; für viele andere dagegen ist sie sicher fehlerhaft. Wenn sich aber ein Stück des Dichters dazu eignet, ohne Akteinteilung gespielt zu werden, so ist dies «König Johann». Der lose dramatische und theatralische Bau dieser episch gearteten Historie wird überdeckt, wenn sich diese Szenen ohne jede Unterbrechung hintereinander abspielen. Die Schwächen des Stückes, namentlich in seiner ersten Hälfte, kommen dem Zuschauer auf diese Weise weit weniger zum Bewußtsein, als wenn sich nach dem ersten Akte mit seinem Mangel an jeglicher dramatischen Spannung und nach den schwachen und vielfach marionettenhaft wirkenden Angers-Szenen des zweiten Aktes der Vorhang zu mehr oder minder langen Aktpausen herabsenkt. Spielt sich das alles pausenlos hintereinander ab, so findet der Zuschauer keine Zeit zur Kritik an dem, was ihm

als schwach erscheint, er bleibt unausgesetzt im Banne der Dichtung, aus dem er erst mit deren wirkungsvollster Szene, der zwischen Hubert und dem gefangenen Prinzen, entlassen wird. In gleicher Weise gewinnt der zweite Teil, wenn die Szenen der beiden letzten Akte ohne jede Unterbrechung hintereinander gespielt werden. Die Akteinteilung selbst ist für dieses Werk ohne jede Bedeutung. Tatsächlich hat «König Johann» in dieser Art der Darstellung eine weit stärkere Wirkung geübt, als sie diesem spröden und undankbaren Werke des Dichters auf dem deutschen Theater im allgemeinen wohl beschieden ist.

Entsprechend der Stilisierung dieser neuen Shakespeare-Bühne mußte auch die Darstellung, vor allem die Anordnung der Massenszenen, eine starke Stilisierung erstreben. Für die Anhäufung von großen Massen, wie sie auf der tiefen Illusionsbühne in großen Ensembleszenen üblich ist, bot die fast durchweg ziemlich schmal und reliefartig gehaltene Shakespeare-Bühne keinen Raum. An Stelle des üblichen Realismus mußte auch hier die bloße Andeutung treten. An Stelle der hundert und darüber, die in «Coriolan» als Bürger die Bühne zu bevölkern pflegen, mußten 15—20 Spieler die Masse des römischen Volkes repräsentieren. In der lärmendsten Volksszene des Stückes, der von Coriolans Verbannung, waren alles in allem nicht mehr als 30 Bürger auf der Bühne. Es zeigte sich, daß auch damit dieselbe, ja vielleicht eine feinere künstlerische Wirkung zu erzielen ist, als mit den gewaltigen Massen, die man hier meist ins Feld zu führen liebt. Durch eine weise Beschränkung der Mittel in den vorangehenden Akten konnte noch immer die Steigerung, die für die Verbannungsszene wünschenswert ist, erzielt werden. In einzelnen Szenen genügten die fünf sprechenden Bürger als die symbolischen Vertreter des Volkes.

Noch weiter konnte die Stilisierung in «König Johann» gehen, da hier an keiner Stelle eigentliche Massenwirkungen verlangt werden. Daß die Schlachtenszenen gewinnen, wenn das eigentliche Gefecht unter Vermeidung aller unnötigen Bühnenkämpfe völlig hinter die Szene verlegt wird, wurde schon vielfach erkannt. Aber auch in den Szenen vor Angers konnte die ganze kriegerische Begleitung der beiden streitenden Monarchen auf einige wenige Ritter beschränkt werden. Je mehr man diese Szenen durch ein Aufgebot großer Massen, durch kriegerisches Gefolge aller Art geschichtlich und realistisch wahr zu gestalten sucht, desto deutlicher weist man auf die Unnatur und realistische Unmöglichkeit dieser Gespräche hin, die

unmittelbar vor dem Tore, in der unmittelbaren Nähe der feindlichen Stadt geführt werden. Setzt man an Stelle der realistischen Ausführung die symbolische Andeutung, so ist der Zuschauer geneigt, auch die Vorgänge selbst symbolisch aufzufassen und verzichtet darauf, sie unter dem Gesichtspunkt realistischer Wahrscheinlichkeit zu betrachten.

Jedenfalls bietet die neue Münchener Shakespeare-Bühne die Möglichkeit, dem schweren und vielumstrittenen Problem der Shakespeare-Inszenierung von einer neuen Seite nahe zu treten und ihm manchen neuen und ungeahnten Reiz abzugewinnen. Sie bietet vor allem die Möglichkeit, sich ohne alle virtuosen Sonderbestrebungen und sensationellen Regie-Effekte in erster Linie in den Dienst des Shakespeare'schen Kunstwerks zu stellen. Die neue Bühne hat bei «Coriolan» und «König Johann» vortreffliche Dienste geleistet. Sie wird ihre Existenzberechtigung weiterhin zunächst bei «Julius Caesar» und dann vor allem bei «Hamlet» zu bewähren haben.

Shakespeare und Otto Nicolai.

Zur Jahrhundertfeier von Otto Nicolais Geburtstag.

Von

Georg Richard Kruse.

Man hat es den Tondichtern gewöhnlich sehr übel genommen, wenn sie sich an dem Heiligtum Shakespeare vergriffen und des Dichters Dramen in Opern umschmolzen. In den weitaus meisten Fällen mit gutem Recht. Denn die aus dem kostbaren Edelmetall gewonnenen Textdichtungen wogen gewöhnlich sehr leicht an poetischem Wert, und auch die Musiken hervorragender Komponisten blieben an Feingehalt erheblich hinter den Erzeugnissen des Original-Dichters zurück.

Der Erste, dem man sich dankbar erwies, daß er ein Werk des großen Briten auf die Opernbühne verpflanzte, war Otto Nicolai.

Freilich handelte es sich bei den «Lustigen Weibern» um ein Stück, das auf der Schauspielbühne nie hatte festen Fuß fassen können — wenigstens außerhalb Englands. Zudem steht der derbe Gelegenheitsschwank, den der Dichter, wie es heißt, auf Wunsch der Königin schnell niederschrieb, in so weiter geistiger Distanz — von den Tragödien ganz abgesehen — von den meisten andern Lustspielen Shakespeares, daß hier der Vorwurf einer Entheiligung nicht nur wegfällt, die Umwandlung des Lustspiels zur Oper vielmehr als rettende Tat bezeichnet werden muß. Denn erst auf den Flügeln von Nicolais Melodien sind «Die lustigen Weiber» über die Bühnen der ganzen Welt gezogen, und sie erst haben dies einzige Stück des Dichters, das in der bürgerlichen Welt spielt, volkstümlich gemacht.

Ähnlich liegt der Fall mit der «Bezähmten Widerspenstigen», die auch im Tongewand eines Königsbergers, Hermann Goetz, sich die Opernbühne gewann, wenn auch die Popularität der Oper mit der des Lustspiels nicht zu vergleichen ist. Leider! muß man hinzufügen; denn hier steht nicht nur die Musik auf einer geistigen Höhe,

die das Niveau des Lustspiels weit überragt, auch der Text von Josef Viktor Widmann erhebt sich zum Teil wesentlich über das Original und weist eine wohltuende Verfeinerung und Verinnerlichung auf, die im Verein mit der edlen Tonsprache Goetz's das Werk in eine ganz andere Gefühlswelt versetzt. Es ist bezeichnend für den Geschmack des Publikums, daß diese Oper, eine der schönsten, die wir haben, die Schöpfung zweier gleichgestimmten feinsinnigen Künstler, noch immer eine seltene Erscheinung auf dem Spielplan der Bühnen, ein Leckerbissen für Feinschmecker ist, während die gröberen Wirkungen des Lustspiels diesem eine der höchsten Aufführungsziffern unter den Shakespeare'schen Stücken gesichert haben.

Freilich werden Nicolais «Lustige Weiber», trotzdem die Zahl der Operntheater so viel geringer als die der Schauspielbühnen ist, alljährlich doch noch viel häufiger gegeben als Shakespeares «Widerspenstige», und das ist um so höher anzuschlagen, als das Mosenthalsche Textbuch bei allen relativen Vorzügen doch keineswegs eine Meisterschöpfung ist und der Löwenanteil an der nie versagenden Wirkung der Oper Nicolais Musik zufällt.

Die siegreiche Kraft seiner Tondichtung tritt erst in das rechte Licht, wenn man die stattliche Zahl der vorangegangenen und nach Nicolai erschienenen Opern betrachtet, die den gleichen Stoff behandeln und längst verschollen und vergessen sind mit Ausnahme von Verdis «Falstaff», in dem der greise Meister als letztes Werk vor seinem Hinscheiden, gleich Nicolai, die feinste Blüte seines Geistes hinterließ.

Von der ersten Falstaff-Oper, die unter dem Titel «Le vieux coquet ou Les deux amies» am 7. Dezember 1761 in Paris in Szene ging, wissen wir nur, daß das schlechte Libretto ein vollständiges Fiasko des Werkes zur Folge hatte, so daß keine zweite Aufführung stattfand. Über die Musik von Papavoine, die gänzlich verloren scheint, war nichts zu ermitteln.

Das gleiche Schicksal wurde der ersten deutschen Falstaff-Oper, betitelt «Die lustigen Weiber», ein Singspiel in 3 Aufzügen von Römer, Musik von Peter Ritter, zuteil, die am 4. November 1794 in Mannheim ebenfalls nur einmal gegeben wurde und deren Material — bis auf die Singstimme des Falstaff — unauffindbar ist.

Auf den gleichen Text ist auch Dittersdorfs zweiaktiges Singspiel «Die lustigen Weiber von Windsor und der dike Hanns», 1796 komponiert, das anscheinend nur auf dem Braunschweig-Oels'schen Hoftheater aufgeführt und ein Vierteljahr vor dem Tode des Komponisten in der Leipziger Musikzeitung vergeblich zum

Kauf ausgeboten wurde. Wie es zusammenhängt, daß hierbei Karl Herklots als Dichter angegeben wurde, läßt sich nicht mehr feststellen; Tatsache ist, daß sowohl Ritters wie Dittersdorfs Oper der Römer'sche Text zugrunde liegt. (Vgl. «Falstaff und die Lustigen Weiber in vier Jahrhunderten», mit Noten- und Bilderbeilagen, Heft 20—23 des 6. Jahrgangs — 1907 — der Zeitschrift «Musik», wo die hier genannten Opern eingehend charakterisiert sind.)

Noch einmal im 18. Jahrhundert erschien Sir John auf der Opernbühne und zwar in Wien. Im Theater nächst dem Kärtnertor wurde am Donnerstag den 3. Jänner 1799 zum erstenmale aufgeführt: «Fallstaff osia La tre Burle («Falstaff oder Der dreyhmal Gefoppte»), ein komisches Singspiel in zwey Aufzügen nach dem Englischen. Die Poesie ist von Herrn Karl Prosper Defrancèschi, der Rechtsgelehrtheit Canditaten. Die Musik ist von Herrn Anton Salieri, ersten k. k. Hofkapellmeister.» So belehrt der Theaterzettel. Das Werk erlebte bis zum Jahre 1802 in Wien 26 Aufführungen und wurde auch in Berlin und Dresden gegeben.

Wiederum ein Italiener, der fruchtbare Saverio Mercadante, brachte Falstaff, aber nicht die lustigen Weiber, im 19. Jahrhundert zuerst auf die Bühne in seiner Oper «La Gioventù di Enrico V.», Text von Felice Romani, die am 25. November 1834 im Scala-Theater zu Mailand ihre Uraufführung erlebte. Dem Text liegen jedoch nicht «Die lustigen Weiber», sondern Vorgänge aus «Heinrich IV.» zugrunde.

Ein Engländer zwar von Geburt, als Künstler aber ebenfalls Italien angehörend, Michael William Balfe, schuf dann wieder «Die lustigen Weiber» zu einer italienischen Oper «Falstaff», Text von Maggioni, um, die am 19. Juli 1838 an Her Majesty's Theatre in London zuerst in Szene ging.

Von beiden Werken war bisher die Partitur nicht zu ermitteln, nur einzelne Nummern sind im Klavierauszuge bei Lucca gedruckt erschienen, im Handel aber nicht mehr zu haben.

Aber auch der deutsche Meister, dem wir die lebensvolle Oper «Die lustigen Weiber von Windsor» (Uraufführung den 9. März 1849 am kgl. Opernhause zu Berlin) verdanken, kam aus der Schule Italiens, und die Fülle von Schönheit, die über seiner Tonschöpfung liegt, stammt nicht zum geringsten Teile aus dem Mutterlande der Musik, wo er, stark beeinflußt von Rossini, Bellini und Donizetti, seine vier ersten Opern auf italienische Texte geschaffen und den Ruhm eines Maestro erworben hatte.

Als Nicolai 1841 aus Italien zum zweiten Male nach Wien kam und als Kapellmeister an die Hofoper ging, hatte er sich verpflichten müssen, innerhalb der Dauer des Vertrages von drei Jahren eine große deutsche Oper für das Institut zu liefern. In der Not um ein deutsches Textbuch erließ er schon im nächsten Jahre ein Preisausschreiben in der Schmidt'schen Musikzeitung, das trotz zahlreicher Beteiligung fruchtlos blieb. So bearbeitete er zunächst seinen tragischen «Proscritto» unter dem Titel «Die Heimkehr des Verbannten» und den «Templario», der 1845 als «Der Tempelritter» deutsch aber ohne Erfolg gegeben wurde. Endlich entschloß sich Nicolai, eine komische Oper zu schreiben und «Die lustigen Weiber» zu komponieren. Durch Zufall wurde er mit dem jungen Casseler Dichter Jakob Hoffmeister in Wien bekannt, mit dem gemeinsam er nach dem von ihm selbst entworfenen Plane die ersten Szenen des Textbuches schrieb, das später erst von Mosenthal fertig gestellt wurde.

Die erste Nummer, die wir heut als Duett zwischen Frau Fluth und Frau Reich kennen, war ursprünglich als Terzett (Frau Hurtig kam noch dazu) komponiert und wurde gleich nach der ersten Niederschrift — wie Hoffmeister berichtet — von den für die Darstellung in Aussicht genommenen Wiener Sängerinnen in Nicolais Zimmer probeweise vorgetragen. Nachträglich kamen Nicolai Bedenken, und in einem Briefe an Hoffmeister am 3. Juni 1846 erörterte er ausführlich die vorgenommenen Veränderungen. Er schreibt da u. a.:

«Vor allem hatte er [der Plan des Opernbuchs] zu viele Personen. und jede Person, die erspart werden kann, ist ein Risiko weniger. Ferner kommen wir so unter vier Akten nicht aus, und ich habe jetzt nur drei. — Also ich habe einen neuen Plan des Ganzen gemacht, den ich Ihnen jetzt mitteilen will. Frau Hurtig und Bardolph bleiben ganz weg. Das erstere ist der größte Gewinn, denn wir haben ohnehin noch drei Frauen, und die Charaktere der Hurtig und der Fluth würden auch zu ähnlich.» Und — «heutzutage hat selbst das bedeutendste Theater nicht so viel Sänger ersten Ranges vereinigt, und hat sie ein Theaterdirektor auch wirklich, wie z. B. unser abscheulicher Balochino, so will er sie vereint an einem Abend nicht hergeben und besetzt höchstens die allerersten Partieen mit ersten Sängern» — notiert er in sein Tagebuch.

Man sieht, welch äußerliche Beweggründe zur Fortlassung so überaus charakteristischer Personen führten. Verdi konnte sich später leicht über solcherlei Bedenken hinwegsetzen.

In Nicolais Tagebuch heißt es dann weiter:

«Nach Wien zurückgekehrt, setzte ich die Komposition der «Lustigen Weiber» eifrig fort und machte im September 46 dem Theaterpächter Balochino die Anzeige, daß meine neue Oper, meinem Kontrakt gemäß, in diesem Jahre gegeben werden könne. Von diesem Augenblicke an begann eine fortlaufende Reihe von Unglücksfällen und Unannehmlichkeiten für mich, die sich bis jetzt, also durch 7 Monate fortgesetzt und nicht aufgehört hat. Balochino schrieb mir zurück, daß er meine Oper für dieses Jahr refüsiere, weil ich sie für das vorige Jahr zu schreiben verpflichtet gewesen sei. Alle mein Protestieren, Rekurrieren an Graf Sedlnitzki, Berufen auf das von dem Letztern Versprochene, Vorstellungen, alles half nichts — und ich hatte den Schmerz, meine neue Oper abgelehnt zu sehen. — — Mit diesem Schlage war es auch entschieden, daß meine Stellung als Kapellmeister am Kärntnertortheater mit Ablauf meines damaligen Kontrakts ein Ende nehmen würde.»

Und so geschah es, daß Nicolais erste deutsche Oper, sein Meisterwerk, von der Bühne, für die er es schrieb, der er selbst als Hofkapellmeister angehörte, abgelehnt wurde und ihr Schöpfer, eben um dieses Werkes willen, aus seiner Stellung scheiden mußte, in der er sechs Jahre zum hohen Ruhme dieses Instituts ehrenvoll und unter allgemeiner Anerkennung gewirkt hatte.

Fast ein Jahr blieb Nicolai ohne neue Anstellung, erst am 1. März 1848 wurde er Kapellmeister am Berliner Opernhause und Dom, und erst am 20. März 1849, kurz vor der Uraufführung, wurde die letzte Nummer der 1845 begonnenen Oper vollendet: Falstaffs (aus «Was ihr wollt» stammendes) Trinklied Nr. 5, an dessen Stelle ursprünglich eine Arie stand, die seine Leiden im Korbe schilderte. Am 11. Mai 1849 fand das Leben des Meisters den bekannten traurigen Abschluß.

Zur Gestaltung der «Lustigen Weiber» sei noch erwähnt, daß Nicolai eine Einlage für Fenton (bezeichnet mit Nr. 13) schrieb, ein Rezitativ (mit der Einleitung zum Ständchen im zweiten Akt) und Arie, die sich im wesentlichen mit dem Lied «Die Träne» deckt. Sie wurde in Heft 22 der Musik 1907 zum ersten Male veröffentlicht. Bekannter ist, daß s. Z. für die Wiener Erstaufführung der Oper, ganz gegen Nicolais ausgesprochene Absicht, die Dialoge durch Rezitative — komponiert von Heinrich Proch — ersetzt wurden, nicht zum Vorteil der Wirkung. In den Dialog Falstaffs wurden auch später durch Scaria einzelne Stellen aus «Heinrich IV.» eingefügt.

Bezüglich der späteren Falstaff-Opern Ambroise Thomas' «Le songe d'une nuit d'été» (1850) und Adolphe Adams Einakter «Falstaff» (1856), die freilich mit den «Lustigen Weibern», überhaupt mit Skakespeare kaum noch zusammenhängen, der Ouverturen zum Lustspiel und der Orchester-Humoreske «Sir John Falstaff» von Hugo Kaun, sei auf den schon erwähnten Artikel in der Musik hingewiesen.

Es hat sich seltsam gefügt, daß Verdi, der einst 1839 gleichzeitig mit Nicolai seine Laufbahn als Opernkomponist begann, der das ursprünglich Nicolai übergebene Libretto des «Nabucco» vertonte, während dieser den von Verdi verschmähten «Proscritto» komponierte, am Lebensende nochmals den Weg seines ehemaligen Rivalen kreuzte und auch als letztes Werk seinen «Falstaff» schuf, der, 1893 in Mailand zuerst gegeben, bestimmt schien, «Die lustigen Weiber» von der Bühne zu verdrängen. Aber es schien nur so. Bereitwillig erkennt man «Falstaff» als eine Wundertat des achtzigjährigen Verdi, seine Charakterisierung des Titelhelden als einen alles Bisherige überragenden Höhepunkt in der musikalischen Schilderung des Falstaff an. Denn weit hinaus über die gewohnte Schilderung als Lustigmacher und gefoppter Narr, trägt er hier wieder die Züge des Shakespeare'schen Falstaff — allerdings des aus Heinrich IV. Die musikalische Zeichnung läßt durch die vornehme Linienführung uns alle Zeit den Kavalier, der schon als flotter Page den Frauen gefährlich wurde, den Hofmann in Haltung und Geberde erkennen, dessen Lumpereien selbst noch einen adligen Anstrich zu haben scheinen.

Wie aber schon der Titel beide Werke äußerlich unterscheidet, so sind sie auch innerlich von einander getrennt, repräsentieren zweierlei Zeitalter, zweierlei Stile und eben doch zweierlei Nationen, und es ist wohl zu verstehen, daß bei allen Vorzügen des «Falstaff» der Deutsche an den «Lustigen Weibern» festhält, die ihm den echt germanischen Humor Shakespeares wie auch die Romantik der Elfen- und Feenwelt unmittelbarer zu Gemüt führen. So sehr zu wünschen ist, daß Verdis feinsinniges Werk Gemeingut werde, so wenig ist für Nicolais Tonschöpfung zu befürchten, deren kräftige Gesundheit und Frische ihr ein dauerndes Fortleben auf der deutschen Bühne sichert. Sie ist so allgemein bekannt, daß eine Zergliederung ihrer Schönheiten nicht nötig ist. Völlig unbekannt aber sind heut die übrigen Kompositionen Nicolais, die auf Shakespeare fußen.

Die Beschäftigung Nicolais mit dem großen Briten beginnt schon lange vor der Komposition der «Lustigen Weiber» in seinen Berliner Jugendtagen. Ob dabei der Umgang mit Mendelssohn,

dessen Sommernachtstraum-Ouverture 1826 entstand und 1829 öffentlich aufgeführt wurde, von Einfluß gewesen ist, kann freilich nicht entschieden werden. Bemerkenswert ist immerhin, daß das 6. Liederheft von Nicolai, op. 18, das auch ein Shakespeare'sches Lied enthält, Mendelssohn gewidmet ist, und daß später, als Nicolai in Wien, (Mechettis Verlag, jetzt Aug. Cranz) eine Neuausgabe der Lieder unter dem Titel «Stammbuch-Blätter» veranstaltete, gerade dieses Lied (Nr. 9) nochmals «Hrn. Dr. F. Mendelssohn-Bartholdy» zugeeignet ist.

Dieses Lied, irrtümlich als aus «Was ihr wollt», bezeichnet, stammt vielmehr aus «Wie es euch gefällt» und ist das oft komponierte Lied des Amiens «Stürm, stürm, du Winterwind!» nach Schlegels Übersetzung. Nicolai zeigt sich schon hier als würdiger Genosse des Dichters und gibt die Stimmung des Poems ausgezeichnet wieder. A-moll ist die Haupttonart, und im wilden Allabreve-Takt immer in tiefer Baßlage in Viertel-Bewegung, nur zweistimmig, meist in Dezimen, die linke Hand auf den vollen Takt, die rechte in Synkopen, immer ein Achtel hinterherjagend, grollt die Klavierbegleitung in unheimlicher Hast zu den gehaltenen ganzen und halben Noten der Singstimme. Beide sempre forte mit zahlreichen Crescendis und Rinforzandos. Nach den ersten 6 Versen geht die Taktart in gleicher Bewegung in den $^3/_4$-Takt über, und in diesem erklingt dann das erste «Heissa» in A-dur. Rezitativisch, in A-moll beginnend und auf Cis-dur endend, ist der Vers «Die Freundschaft ist falsch und die Liebe nur Träumen» behandelt. Dann ertönt das «Heissa» auf die gleichen Noten wie vorher, aber in Moll, und auf Moll- und verminderten Septimenakkorden geht der Gesang zu Ende, wogegen das Nachspiel piano in Dur ausklingt.

Wir haben es hier mit einer höchst eigenartigen Liederschöpfung zu tun, die uns zeigt, wie früh Nicolai schon Shakespeare'schen Geist — auch im ernsten Gedicht — zu erfassen wußte. Die verhaltene Bitterkeit, die schneidende Schärfe und tiefe Wehmut ist ausgezeichnet wiedergegeben, und die seltsam rauschende Begleitung zu der choralartig gehaltenen Singstimme, die Kontraste der einzelnen Teile, der Wechsel zwischen Dur und Moll geben dem Ganzen eine ergreifende dramatische Wirkung. Nicolai selbst hielt sehr viel von diesem Liede. Bei der Neubearbeitung hat er die Begleitung zum Teil geändert und den Schluß erweitert.

In heiterem Gegensatz dazu steht das nicht minder oft vertonte Pagenlied aus «So wie es euch gefällt» (in welcher Fassung der Titel hier erscheint), das Nicolai ebenfalls komponiert und im 5. Lieder-

heft, op. 16, bei Breitkopf & Härtel 1832 erschienen, veröffentlicht hat. Es steht in F-dur und wechselt mit dem $^2/_4$-, $^3/_8$- und $^6/_8$-Takt. Die strahlende Lebensfreude, der süß-innige Liebeston, das zarte Tirelirerei des Vogelsangs, und was alles da hervorklingt aus dem prächtigen Liede, lassen dies Nicolai'sche «Ein Liebster und sein Mädel schön» zu den reizvollsten musikalischen Nachschöpfungen sich gesellen.

Ein drittes Lied «Eia, wohl mir!» nach Shakespeare erschien als Nr. 2 der «Stammbuchblätter». Der Text

«Einsam am Quelle	Wer mich macht klagen,	Will er nicht sehen
Sei meine Stelle,	Will ich nicht sagen,	Auf meine Wehen,
Daß nicht der Fels dem Tal	Weil nie die Welt vergibt,	Will ich mit stillem Sinn
Flüstert von meiner Qual.	Daß man zu treu geliebt.	Legen ins Grab mich hin.
Eia, eia, wohl mir!	Eia, eia, wohl mir!	Eia, eia, wohl mir!»

findet sich in dieser Form nicht bei Shakespeare, wenn es auch an Lieder aus «Was ihr wollt» und anderen Stücken anklingt. Der schwermütige Gesang, der einmal ohne Taktwechsel und nur in die nächstliegenden Tonarten modulierend (C-, F-, G-moll, Es-dur) die Grundstimmung festhält, gehört zu dem Ergreifendsten, was in der Form des schlichten Volksliedes geschaffen ist.

In diesen Liedern zeigt sich Nicolai als ein echter Tonpoet, der neben Franz Schubert einen würdigen Platz behauptet, und man kann nur bedauern, daß er sich nicht noch öfters von Shakespeare inspirieren ließ. Man sieht aus diesen Jugendarbeiten, welch tiefen Eindruck der Dichter auf ihn gemacht hatte, und gewinnt erst aus ihrer Kenntnis das richtige Bild vom Verhältnis Nicolais zu Shakespeare. Die Wahl der «Lustigen Weiber» zur Grundlage seiner ersten deutschen Oper erscheint dann nicht mehr als ein bloßer Zufall, sondern hervorgegangen aus dem Gefühl der Geistesverwandtschaft mit dem Dichter, zu dem er sich schon in jungen Tagen hingezogen fühlte und zu dem er im reifen Mannesalter zurückkehrt. Nicolais künstlerische Persönlichkeit gewinnt an Bedeutung, wenn wir die Fäden kennen, die von seinen Liedern zu den «Lustigen Weibern» führen.

Es war den beiden deutschen Meistern, deren bleibendes musikalisches Vermächtnis ihre Opern nach Shakespeare sind, bestimmt in jungen Jahren dem Tode zu verfallen; Nicolai wurde 38, Goetz nur 36 Jahre alt. Welchen Verlust für die Kunst ihr frühes Hinscheiden bedeutete, sagen uns ihre Werke, die im Zusammenhange mit dem größten Dichtergenius noch lange die Welt erfreuen und das Andenken der Tondichter erhalten werden.

Shakespeare's Fellows and Followers.

A special set of facts collected from the Lord Chamberlain's papers.

By

Charlotte C. Stopes.

During my long labours in tracing the references for Halliwell-Phillipp's materials, and in checking his details, it became necessary for me to go through the interesting set of papers which he first laid before the public concerning the shares of the Globe and Blackfriars in 1635 — in which Shakespeare's name was mentioned, and his theatrical position cleared. I knew that they were among the Lord Chamberlain's papers, but I had no clue except date and subject, and, as it proved, both of these clues failed me. I had no help from the experts of the office, because the paper had never been searched for "in the memory of man." I did find it, eventually, (under the wrong heading and date), and in the course of my search saw many other papers, which I noted. But just as I was completing my special work, a new official examination of the Lord Chamberlain's books was instituted, a new calendar made, and all my dearly bought *references* had to be sought for again, with what faint clues remained to me, so that future students might not have the trouble that I have had. I know that other scholars in the past have selected and taken out some of the papers I now submit, but I have not been able to trace any systematic analysis of the facts preserved in these volumes.

Unfortunately the *most important* volumes are missing. It nearly always seems to be so when the name of "Shakespeare" is concerned. The facts which are preserved relate less to the master than to his fellows and followers.

A great change took place in his and their fortunes with the accession of James I. Elizabeth, it is true, had formed a Royal

Company of Players in 1583, but it seems to have dwindled into insignificance before her death. Under James, as is well known, the Lord Chamberlain's Company became the King's Players, and the other great companies were entitled the Queen's, the Prince's, the Duke of York's, and the Princess Elizabeth's players, and noblemen lost their privilege of licencing public companies of players under the name of their servants. The greatest number of details are given in the Warrant books. If only the Warrant book from 1603 to 1628 had been preserved what might we not have learnt of William Shakespeare's fortunes during that period!

If even the Wardrobe accounts had been preserved completely, we might have gleaned something. As it is, the only notice preserved of his Company is in L. C. II. 48, 1623—4. "For three yards of Bastard Scarlet Cloth for a Livery, for Richard Perkins, one of his Majesty's Players (who had belonged to the Queen's), and for a quarter of a yard of crimson velvet for a cap."

Fortunately, however, among some Volumes recording "special events," there is one, L. C. IX. 4 (5), which records the special "Progress" of James I, through the city of London, nearly a year after his accession, on March 15th 1603—4. There we find the Players, whom King James had made his own Servants by patent on May 17th 1603, with the rank and privileges of Grooms of the Royal Chamber, were to march in his procession. The names are the same as in the Patent, but in a different order. Clear and fair are written "William Shakespeare, Augustine Phillips, Lawrence Fletcher, John Hemminge, Richard Burbage, William Slye, Robert Armyn, Henry Cundell, Richard Cowley." These were to receive four yards of scarlet cloth each for their livery, &c.

In the same procession came the Queen's Players, "Christopher Beeston, Robert Lee, John Duke, Robert Palante, Richard Purkins, Thomas Howard, James Houlte, Thomas Swetherton, Thomas Green, Richard Beeston," and they also received their livery.

Following the young Prince Henry in that procession came also his players, "Edward Alleyn, William Bird, Thomas Towne, Thomas Dowton, Samuel Rowley, Edward Jubie, Humphrey Jeffes, Charles Massey, Anthony Jeffes." (These were formerly the Lord Admiral's Company, and played for Henslowe, as may he seen in his Diary.) The Duke of York's Company was not formed until later.

A paper, which I found among the uncalendared papers of the Court of Requests, Bundle 5, part 3. 4th Feb. 9 James I, shews that

John Hemming had sold the cast theatrical clothes of the King's Company to the Duke of York's men for £ 11 — not to be paid at once, but in a year, and that the five chief members of the company became bound in a penalty of £ 20 to see it paid by a certain date. These chief men in 8 James I had been Joseph Taylor, John Garland, William Rowley, Robert Dames, and Thomas Hobbes. They had not paid. Hemming therefore sued Joseph Taylor at common Law; Taylor appealed to the King on the ground that he had, before the time at which the money was due, left the company, and had taken none of the clothes with him.

Probably the missing volumes would have told us something about this case. I only allude to it now, because there is so much concerning Joseph Taylor in the books which follow.

In the earliest book preserved *of that period*, Warrant-Book V. 93, 1628—1634, page 10, we find a paragraph on "Players". There had been a letter patent bearing date 16th June 1625 for confirmation of various warrants of King James, for bills apparently not settled: but a warrant was granted that there may be paid to "John Hemings, John Lowen, and Joseph Taylor, on behalf of their fellows the King's servants the players . . . the sum of £ 100, being at the rate of £ 10 a play, viz. twenty nobles for their charges and 5 marks by way of reward for tenne playes by them acted before his Majestie at several times between Michaelmas last 1627 and the last of January following, the names whereof particularly appear by this annexed Schedule 10th April 1628." Unfortunately the "schedule" is lost. I have gone through the whole of the books and papers to find it in vain.

p. 26. "Warrant to swear the Queen of Bohemia's players groomes of his Majesties chamber without fee, viz. Joseph Moore, Alexander Foster, Robert Gylman, Richard Brome, John Lillie, William Rogers, George Lillie, Abel Swinnerton, George Gibbes, Oliver Howes, June 30th 1628." Of course the "Queen of Bohemia" was the "Princess Elizabeth". It would be interesting to know if any of these names, were among the English players, who are noted as having visited the continent of Europe.

p. 99. "A warrant for payment of £ 160 to John Hemings &c." for 16 plays acted before his Majesty between Christmas and Candlemas 1628. 27. Feb. 1628—9.

p. 112. "Warrant for payment of £ 10 unto John Hemings &c." for a play called *ye Love-Sicke Maid* acted before his Majesty on Easter Monday. May 6th 1629.

p. 113. "Players Liveries . . . to be delivered to John Hemings, John Lowen, Joseph Taylor, Richard Robinson, John Shank, Robert Benfield, Richard Sharp, Eillard Swanson, Thomas Pollard, Anthony Smith, Thomas Hobbes, William Pen, George Vernon, and James Horne to each the several allowance of 4 yards of Bastard Scarlet for a cloak, and a quarter of a yard of crimson Velvet for a cap, the usual allowance every second year. May 6. 1629."

p. 127. "Queen of Bohemia's players. Warrant to swear Thomas Seabrooke, John Danner, and Thomas Barnes grooms of the Chamber in ordinary without fee. Julie 2nd 1629."

p. 179. Warrant for payment of £ 120 to John Hemings for 12 plays played before his Majesty at Christmas 1629, 3rd April 1630.

p. 182. Warrant for suppressing stage plays and bear and bull-baiting on account of the plague. April 17. 1630.

p. 201. Warrant for payment of £ 100 to the Queen's players for 10 plays acted at Court between October and February 1629—30. 5th July 1630.

p. 210. Warrant for the Queen's Players' Liveries to William Allen and his fellows, same as above. Nov. 20th 1630.

p. 219. "Masque Money. Warrant to pay to Edmund Taverner Esq. £ 600, to be employed towards the expense of a Masque to be presented before the King on Twelfth Day next. Dec. 28. 1630."

p. 228. "Warrant to Edmund Taverner Esq. for £ 600 to be employed towards the Queen's Masque at Shrove-tide next. Feb. 14th 1630—1."

p. 231. "Warrant for £ 200 extra to be paid Taverner for the same Masque. Feb. 19. 1630."

p. 235. "Warrant to pay to John Lowen for himself and the rest of the King's Company £ 260, that is to say, Twenty pounds a piece for foure playes acted at Hampton Court, in respect of the travaile and expenses of the whole company in Dyet and Lodging during the time of their attendance there, And the like sum of £ 20 for one play which was acted at Whitehall in the daytime, whereby the players lost the benefitt of their house for that day." And £ 10 a piece for 16 other plays acted before the King at Whitehall "between the 30th September and 21st Feb. last past." "As it may appear by annexed schedule [lost]. March 17. 1630—1."

p. 247. Warrant to deliver to Joseph Taylor and 13 others his Majesty's players, 4 yards bastard scarlet and a quarter of a yard of velvet for liveries, (as above). April 27. 1631.

p. 253. "Warrant for payment of £ 170 to Mr Christopher Beeston for himself and the rest of the Queen's players, £ 170 for 16 Playes acted between 10th of October 1631 and 20th Feb. 1631—2. and £ 10 extra for three plays each performed at Hampton Court."

p. 280. "Masque Money. Warrant to pay £ 1000 to Edmund Taverner for the Masque to be presented before the King on Twelfth day next. Dec. 29. 1631."

p. 283. "Warrant for £ 800 for the expense of a Masque to be presented before the Queen at Shrovetide next. To Edmund Taverner. Jan. 23rd 1631—2."

p. 281. "Warrant to the great Wardrobe to provide a masquing habit for Mr Thomas Killigrew, one of his Majesties pages of honour, who is to present the person of an enamoured Courtier in the Masque presented to the Queen at Shrovetide . . . completely fitted and furnished, viz. A doublet of white satin, Breeches of Carnation Satin, Cloak of the same coloured satin lined with Carnation or plush. trimmed with silver lace, silk stockings pearl colour, white shoes, roses and garters of Carnation, a hat and a feather, a falling band with lace of newest fashion, Gloves, girdle and points suitable and such other things as shall be requisite. Feb. 8th 1631."

p. 289. "Warrant to pay £ 120 to John Lowing, Joseph Taylor, and Eilliard Swanston for themselves and the rest of their fellows his Majesties comedians for 11 plays (one whereof was at Hampton Court) by them acted before his Majesty at Christmas 1631. Feb. 22nd 1631—2."

p. 297. "Warrant to swear as grooms of the Chamber in ordinary without fee to attend the Prince his highness in the quality of Players, viz. Ellis Worth, Andrew Hayne, Masham Smith, Richard Fowler, William Browne, James Sneller, Thomas Plumfield, Thomas Bond, Henry Gradwell, William Hall, George Sturville. May 10th 1632." (Of course this Prince was afterwards Charles the 2nd.)

p. 312. "Warrant to Christopher Beeston for £ 100 for 9 plays at £ 10 a piece for 8 of them and £ 20 for one acted at Hampton Court in October. Dec. 5th 1632." Also warrant for the Queen's players liveries, same date as above.

p. 325. "Warrant to pay £ 270 to John Lowen, Joseph Taylor, and Eilliard Swanston, his Majesty's Comedians for playes by them acted before his Majesty, viz. — £ 20 for the rehearsal of one at the Cockpitt by which means they lost their afternoon at the House, and £ 20 a piece for two at Hampton Court . . . and £ 10 for 21

more at Whitehall and Denmark House acted between 3rd May 1632, and 3rd of March following. March 16th 1632—3."

p. 327. Warrant for liveries as above to John Lowen and 14 others of the King's players. April 15th 1633.

p. 334. "Warrant. Whereas the late decease, infirmity, and sickness of divers principal Actors of his Majesty's company of players, hath much decayed and weakened them, so that they are disabled to do his Majesty's service in their quality, unless there be some speedy order to furnish them with new Actors, his Majesty having signified his royal pleasure ... to you to choose, take, and receive into your company any actor belonging to the licensed companies in or about London as you shall think fit or able to do his Majesty service &c. To John Lowen and Joseph Taylor. May 6th 1633."

p. 340. A warrant for payment of £ 240 unto the Queen's players, for 14 plays by them acted. Bill signed by Sir Henry Herbert, Master of the Revels. 27th October 1633.

That ends Vol. 93. Volume 95 of the same series runs from 1634—41. It begins with a

p. 2. "Warrant for payment of £ 220 to John Lowen, Joseph Taylor, and Eillard Swanston for 22 plays by them acted ... within a whole year ending 27th April 1634."

Warrant for £ 100 for ye Prince's Players for their attendance abroad. Aug. 25th 1634.

p. 14. Warrant for a tent for the Prince's players during progress July 20th 1634.

p. 30. Warrant to Christopher Beeston one of the Queen's players for liveries for himself and 9 fellows. Dec. 16. 1634.

p. 34. Warrant of £ 1400 to Mr Edmund Taverner for a masque to be presented before his Majesty at Whitehall at Shrovetide. Jan. 18. 1634—5.

p. 35. Warrant to pay £ 30 to William Blagrave for himself and the rest of his company for 3 plays acted by the Children of the Revels at Whitehall (1631) signed Jan. 24th 1634—5.

p. 51. "His Majestie ... hath signified his royal pleasure that the French Comedians, having agreed with Mr Le Febure may erect a stage scaffold and seats and all other accomodation convenient, and act and present interludes and stage plays at his house and manage in Drury Lane, without disturbance or interruption. April 18th 1635."

p. 55. Liveries to be delivered to John Lowen and 14 others of his Majesties players as usual. April 3rd 1635.[1])

p. 60. "Warrant to pay £ 250 to John Lowen for himself and the rest of the King's players, for 20 plays, whereof 5 at £ 20 a piece, being at Hampton Court by them acted between 13 May 1634, and 30th March 1635. signed May 24th 1635."

p. 84. "Warrant for ye payment of £ 200 to ye Prince's Comedians, viz. £ 60 for 3 plays acted at Hampton Court at £ 20 each, in September and October 1634, and £ 40 for 40 plays at Whitehall, and the Cockpitt in January, February, and May following at £ 10 for each play, to Joseph Moore, Andrew Mayne, and Ellis Worth. Dec. 16th 1635."

p. 88. Warrants to swear as grooms of the chamber in ordinary without fee to attend the Prince his Highness in quality of players, viz. William Bankes, William Cooke, Henry Hamerton, John Kirke. Dec. 12th 1635.

p. 90. "Warrant to pay £ 10 to John Navarro for himself and his company of Spanish players for a play before the King. Dec. 23rd 1635."

p. 93. "Warrant to pay £ 10 to Josias Floridor for himself and the rest of the French players for a Tragedy by them played before his Majesty, Dec last. Jan. 8th 1635—6."

p. 105. "Warrant for £ 90 to Christopher Beeston for 8 playes acted by ye Queen's company at Court in 1634 whereof one was at Hampton Court. March 24th 1635."

p. 121. "Warrant for paying £ 80 unto the King's players for plays acted before his Majesty in 1635." May 10th 1636.

p. 124. Players passes. William Pen, Thomas Hobbes, William Tregg, William Patrick, Richard Baxter, Alexander Gough, William Hart, Richard Hanley and ten of their fellows "his Majesty's Comedians of the peculiar company of players in the Blackfryars London are commanded to attend his Majesty and be nigh about the Court this somer progresse, in readiness when they shall be called on to act before his Majesty", that either in going or coming they can go to any town they please and perform in any "common halls, Moothalls, school-houses" or other convenient rooms and act plays "without let or hindrance", and may be "treated and enterteyned with

---

[1]) This is the year of the Arbitration case of these Players in regard to the shares of the Globe and Blackfriars, in which Shakespeare is mentioned.

such due respect and curtesie, as may become his Majesty's loving and loyal subjects, towards his servants. To all Mayors, Sheriffs, Bailiffs, Justices of the Peace, Constables, and Headboroughs &c. May 17th 1636."

p. 142. A ticket of privilege was also granted to the attendants of the players Richard Bagstare, Richard Halley, William Hart, William Patrick, Henry Pettington, Richard Bowers, Rowland Dowle, John Bacon, Edward Collins, John Allingham, and William Soyles, "employed by his Majesty's servants the players of the Blackfriars, and of special use to them both on the Stage and otherwise for his Majesty's disport and service". They are to "be freed from all molestation or arrest whereby they may be withdrawn from the company." If any man had anything against them, due consideration would be had of his complaint in this office. 12 of Jan. 1636.

p. 156. "Warrant to pay £ 50 to Richard Heton for himself and the company of players at Salisbury Court for 3 plays acted before his Majesty in October and February 1635; 2 at £ 20 a piece, being at Hampton Court, the other at £ 10, being at St. James. Feb. 18th 1636."

p. 158. "Warrant to pay £ 240 to his Majesty's players, viz. £ 210 for 21 plays acted by them at £ 10 a play, and £ 30 more for the new play called the Royall Slave. March 16th 1636."

p. 157. "Warrant to swear Mr Christopher Beeston his Majesties Servant in ye place of Governor of the New Company of the King's and Queene's boyes. Feb. 21. 1636."

p. 165. Warrant. "Whereas ye charge of ye alterations, reparations, and additions which were made unto ye scene, apparell, and propertyes that were imployed for ye setting forth of ye new play called The Royall Slave ... at Hampton Court ... together with the charge of Dancers and Composers of Musique ... amounteth to £ 154 appearing by the bills of the several persons imployed therein ... £ 50 to the property maker, £ 50 to the painter, and to Estienne, Nan, and Sebastian La Pierre for themselves and twelve dancers the sum of £ 54 ..." April 4th 1637.

p. 169. Warrant for liveries of the King's players, to John Lowen, Jospeh Taylor, and Eillard Swanston, as above. April 22nd 1637.

p. 174. "Warrant to pay £ 150 to Mr Christopher Beeston for plays acted by the Queen's servants in 1635, viz. four at Hampton Court at £ 20 per play, 5 at Whitehall in same year and two plays acted by the New Company. May 10th 1637."

p. 178. The printing of plays restrained. Philip Earl of Pembroke and Montgomery Lord Chamberlain refers to a complaint made "to his dear brother and predecessor, by his Majesty's Servants the players, that some of the company of Printers and Stationers had procured published and printed diverse of their books of comedyes, Tragœdies, Cronicle-Historyes and the like . . . which they had bought and provided at very deare and high rates. By means whereof not only they themselves had much prejudice, but the books much corruption, to the injury and disgrace of the authors." Thereupon the "Masters and Wardens of the Company of Stationers were advised by my brother to take notice thereof and to stay any further impression of any of the playes or Interludes of his Majesty's servants without their consents . . ." "Notwithstanding which I am informed that some coppyes of plays belonging to the King's and Queen's servants the players, and purchased by them at deare rates, having been stolen or gotten from them by indirect means are now attempted to be printed . . . which would directly tend to their apparent detriment, and great prejudice, and to the disenabling of them to do their Majesties service." The Lord Chamberlain desires the Master and Wardens of the Stationer's Company to enquire if any such play has been entered, to let the Players know, so that it may be proved to whom they belong, and that none may be printed, except such as the players assent to "by some certificate in writing under the hands of John Lowen and Joseph Taylor for the King's Company, and of Christopher Beeston for ye King's and Queene's young company . . ." "which is a course which can be hurtful to none but such as goe about unjustly to prevayle themselves of others goods without respect of order or good government." To the Mr and Wardens of Printers and Stationers &c. June 10th 1637.

p. 215. Warrant for £ 1400 to be payed to Michael Oldisworth Esq. . . . towards the charges of a masque to be presented before "his Majestye at Whitehall on Twelfe night next." Nov. 26th 1637.

p. 225. Warrant for a privy seal of £ 1400 to be paid to Michael Oldisworth Esq. to be employed towards the expence of the Queen's Masque to be presented at Shrovetide next. Jan. 12th 1637.

p. 235. "Warrant to pay £ 150 to John Lowen, Joseph Taylor, and Eillard Swanston for themselves and the rest of his Majesty's players for 14 plays acted before his Majesty between the 30th of September and the 3rd of February following 1637—8, whereof one was at Hampton Court, for which £ 20 is allowed. March 15th 1637—8."

p. 237. "Warrant for payment of £ 40 unto Joseph Moore for himself and the rest of ye Prince's Players, for three playes acted in November and December last, one whereof was at Richmond for which was allowed £ 20. March 21st 1637—8."

p. 293. Warrant for liveries of the Queen's players, as above; "to be delivered to Richard Perkins for himself and the others his fellows." Dec. 10th 1638.

p. 318. "Warrant to Players on the King's side for £ 300. His Majesty's servants the Company at the Blackfriars have by special command at divers times within this yeare 1638 acted twenty four playes, six whereof have been performed at Hampton Court, Richmond, by means whereof they were not only at ye losse of their day at home, but at extraordinary charges . . . wherefore they are to have £ 20 a piece for those plays . . . and ten pounds a piece for the other 18, acted at Whitehall . . These are to pray you to pay to John Lowen, Joseph Taylor, and Eillard Swanston for themselves and the rest of the Company £ 300." Same page, grant of liveries, as usual. March 12th 1638.

p. 337. "Cockpitt Playes appropriated. Whereas William Beeston gent., Governor of the King's and Queen's young company of players at the Cockpitt in Drury Lane, hath represented unto his Majesty that ye severall playes hereafter mentioned, viz. Witt without money : The night walkers : The Knight of the burning Pestill : Father's owne sonne : Cupid's Revenge : The Bondman : The Renegado : A new way to pay old debts : The Great Duke of Florence : The Maid of Honor : The traytor : The example : The young Admirall : The opportunity : A witty fayre one : Love's Cruelty : The Wedding : The Maid's Revenge : The Lady of pleasure : The School of Complement : The gratefull servant : The Coronation : Hide Parke : Philip Chabot, Admiral of France : A mad couple well mett : All's loss by lust : The Changeling : A fayre Quarrell : The Spanish Gipsie : The World : The Sunne's darling : Love's Sacrifice : 'Tis pity she's a whore : George a greene : Love's Mistress : The Cunning Lovers : The rape of Lucrece : A trick to cheat the Devill : A foole and her maydenhead soon parted : King John and Matilda : A citty night cap : The bloody Banquet : Cupid's Vagaries : The conceited Duke, and Appius and Virginia, doe all and every of them properly and of right belong to the said house, and consequently that they are all in his propriety; and to the end that any other companyes of Actors in or about London shall not presume to act

any of them to the prejudice of the said William Beeston and his company, his Majesty hath signified his Royall pleasure . . . to all other companyes of Actors hereby concernable that they are not any ways to intermeddle with or act any of the abovementioned plays &c. Aug. 10th 1639."

p. 340. A warrant to swear Mr Joseph Taylor, yeoman of the Revells to his Majesty in ordinary in ye place of William Hunt deceased. Sept. 29th 1639. (He had succeeded Edward Kirkham.)

p. 341. The patent as above. "To have and enjoy the sayd place together with the fee of 6d per diem, payable quarterly . . . and all other fees, profits, emolwments, and advantages whatsoever to ye said place belonging . . . in as ample, large, and beneficiall a manner as the said William Hunt enjoyed the same. (Jur 2nd Dec. 1639.)"

p. 359. "Warrant to pay to Michael Oldisworth Esq. the sum of £ 1400 . . for ye defrayment of the charge of the sceane, masquing Habits, and other expenses in their Majesties Masque to be presented at Twelfe tide next. Dec. 30th 1639."

p. 378. Warrant for £ 80 to Henry Turner &c. and the Queen's players for 7 plays, one at Richmond. March 6th 1639.

p. 385. "Warrant for payment of £ 230 to John Lowen, Joseph Taylor, and Eillard Swanston, and the rest of the King's players for 21 plays acted before their Majesties, whereof two at Richmond, for which they are allowed £ 20 a piece, for the rest £ 10 a piece, all these being acted between the 6th of August 1639 and the 11th February following. April 4th 1640."

p. 392. Unlicenced plays restrained. "Whereas William Beeston and the company of the Players in the Cockpitt in Drury Lane, have lately acted a new playe without any licence from the Master of his Majesty's Revells, and being commanded to forbeare acting of the play by the Master of the Revelles, and commanded likewise to forbeare all manner of playing, have notwithstanding, in contempt of the Authority of the said Mr of the Revelles . . . have acted the said play and others to ye prejudice of his Majesties service and in contempt of the Office of the Revells" . . . The King commands William Beeston and the rest of the Cockpitt players to act no plays whatsoever until they be restored by the Master of the Revels to their former liberty. 3rd May 1640.

p. 394. Warrant for payment of £ 60 to Joseph Moore and Andrew Kayne for themselves and the rest of the Prince's players

for three plays by them acted at Richmond at £ 20 each in the month of November. May 4th 1640.

On same page is the record that the "hired men of the Prince's Players", viz. Sylvester Lancaster, Richard Honnan, Roger More, and John Earle, are not "to be hindered or diverted in his service by being impressed, arrested, or otherwise molested, without leave first asked." April 25th 1640.

p. 405. "Mr Davenant governor of the Cockpitt Players. Whereas in ye Playehouse or Theatre commonly called the Cockpitt in Drury Lane, there are a company of players authorized by me as Lord Chamberlain to play or act under the title of The King's and Queen's Servants and that by some disorders lately among them committed, they are disabled in their service and quality . . . I doe authorize and appoint William Davenant gent., one of her Majesty's servants, in my name to take unto his government and care the said company of players to governe, order, and dispose of them for action and presentments and all their affayres in the sayd house, as in his discretion shall seem best to conduce to his Majesty's service in that quality . . . and all that are authorized to play in that house as his or her Majesty's servants and every one belonging as prentices or servants to those actors to play under the said privilege, that they obey the said Mr Davenant and follow his orders and directions, as they will answer to the contrary, which power and privilege he is to enjoy during the lease which Mrs Elizabeth Beeston alias Hucheson doth hold in the said Playhouse, provided he be still accomptable to me for his care and well ordering of the said company". 5th June 1640. By the Lord Chamberlain.

p. 428. Warrant to swear John Shanke a groom of the chamber of the Prince in quality of Player. Dec. 17th 1640.

p. 429. Warrant for liveries as above to Richard Perkins, and Anthony Turner for themselves and twelve of their fellows of the Queen's Majesty's company of players. Jan. 8th 1640—1.

p. 431. Warrant for swearing six persons "as grooms of his Majestie's chamber in ordinary without fee to attend his Majesty in the quality of players, and to be of the company of his Majesties servants at ye Blackfriars, viz. Michael Bowyere, William Robins, William Allen, Hugh Clarke, Theophilus Bird, Steven Hamerton." Jan. 22nd 1640.

After this, at the same date comes the warrant for tickets of privilege for these men, the same as above — "Whereof I advise

all such as it may concern to take notice, and to be very cautious how they do any act to the prejudice of the said Theophilus Bird" &c.

p. 446. Warrant for payment of £ 160 to the King's players, for plays acted before his Majesty, the Queen, and Prince between 10th November 1640 and 22nd Feb. 1640 to be paid to John Lowen, Joseph Taylor, and Eillard Swanston" &c. March 20th 1640.

Same date. Warrant for liveries "to John Lowen, Joseph Taylor, and Eillardt Swanston for them and fifteen others their fellows.

Vol. 96. 1641. The Earl of Essex, Lord Chamberlain, writes "The players which are his Majesty's servants have addressed themselves to me, as formerly to my predecessors in office, complaining that some printers are about to print and publish some of their plays, which hitherto they have been usually restrained from by the authority of the Lord Chamberlain. Their Request seems both just and reasonable as only tending to preserve them Masters of their proper goods, which in justice ought not to be made common for another man's profitt to their disadvantage. Upon this ground therefore I am induced to require your care that no playes belonging to them be putt in print without their Knowledge and Consent. The particulars to which they now lay claime are contained in a list inclosed, and if any of those playes shall bee offered to ye presse under another name then is in the List expressed, I desire your care that they may not be defrauded by that meanes, but that they may be made acquainted with it, before they bee recorded in your Hall, and soe have opportunity to shew their right unto them" &c. Essex. Aug. 7th 1641.

To my very loving friends, the Master and Wardens of ye Company of printers and Stationers."

"A list of ye playes followes — The Wild goose chase : The little French Lawyer : The loyall Subject : The Spanish Curate : The Custom o'the Cuntry : The double marriage : A wife for a month : The Island Princes : The Mad Lover : The Pilgrim : The Mayor of Quinborow &c. : The Woman's Plott : The Woman's Prize &c. : The Switzer : More dissemblers beside Woman : The Widow : The Knight of Malta : The Novella : The Lovesick Maid : The Captaine : The humourous Lieutenant : Bundecca : The inconstant Lady : Chances : The Maid of the Mill : The Bridegroome and ye Madman : The Queene of Corinth : The Coxcombe : The noble gentleman : Beggars : The Honest Man's Fortune : The Martial Maide : Beauty in a trance : The forced Lady : Alexius : The unfortunate Lovers : The

fair favorite : The Emperor Valentinian : The Goblins : The distresses : The doubtfull heire : The impostures : The Country Captaine : The discontented Colonell : The Brothers : Minerva's Sacrifice : The Judge : The City Madam : The Corporall : Alfonso, Emperor of Germany : The Nobleman : The Bashfull Lovers : Love and honor : The 1st and the 2nd part of ye Passionate Lover : The Guardian : The Duke of Lerma or ye Spanish Duke : The Prophetesse : The Lover's pilgrimage : The Lover's Progresse : News from Plimouth."

This ends the writing in this volume. There follows a beggarly array of empty pages, suggesting the fate of the King who had befriended players so much.

The interesting discovery of Halliwell-Phillipps is printed in extenso in the Outlines of the Life of Shakespeare, and may be referred to again, in order to fit in with the information here given. It cannot be here included for lack of space. It should have been among the petitions but appears in an odd volume of Warrants — formerly Series I. No. 800, now Series V. No. 94.

The case in the Coram Rege Rolls, Hilary Term, 13 James I, f. 692, which Professor Wallace has been the first to transcribe, adds a relative exactitude to the value of Shakespeare's shares in the Globe and Blackfriars there given. Other papers will shortly appear to add to the facts already gleaned concerning Shakespeare's fellows and followers, but those above given exhaust the information concerning players preserved in the Lord Chamberlain's Books up till 1641.

Bemerkungen zu W. J. Lawrence' Aufsatz
im 45. Jahrbuch:
'Title and Locality Boards'.

Von
Hermann Conrad.

Lawrence hat in dem genannten Aufsatz nachgewiesen, daß auf der Volksbühne des Shakespeare-Zeitalters die Titel der aufgeführten Dramen — ob immer, oder gewöhnlich, bleibe fraglich — vermittelst aufgehängter Tafeln angezeigt wurden; und er hat, nicht als tatsächlich, aber als höchst wahrscheinlich nachgewiesen, daß auch die Lokalitäten der Szene durch solche Tafeln den Zuschauern häufig kenntlich gemacht wurden. Er hat diesen Nachweis geliefert auf Grund sehr eingehender Studien der in Frage kommenden älteren und neueren Literatur, die es ihm ermöglicht haben, von dem beschränkten Gebiet seiner Forschung aus hochinteressante, aufklärende Streiflichter auch auf andere Seiten des altenglischen Bühnenwesens zu werfen. Festzustellen, daß eine so ausgezeichnete, so vieles neue bringende wissenschaftliche Arbeit, wie jedes Menschenwerk, ihre schwachen Stellen hat, würde mich nicht gelockt haben. Die Absicht meiner Bemerkungen ist vielmehr, das zweite Resultat dieser Arbeit zu bekräftigen: die Wahrscheinlichkeit der Örtlichkeitstafeln zur Gewißheit zu machen. Das kann ich indessen nur, indem ich gegen gewisse einzelne Punkte der Argumentation, sei es nach ihrem tatsächlichen Gehalt, sei es nach dem ihnen gegebenen Gewicht, Einspruch erhebe.

Lawrence folgert mit Recht: wenn die Tafeln mit den Titeln der aufgeführten Dramen von den privaten Bühnen, denen des Hofes, der Juristenschulen usw., auf die Volksbühnen übergingen [1]), so mußten

[1]) Das hat auch schon Collier (Hist. of Engl. Dram. Poetry, III, 179) nachgewiesen.

die Tafeln mit der Angabe der Örtlichkeit, die wir in den Mysteriendarstellungen und auf jenen privaten Bühnen finden, erst recht von den Volksbühnen übernommen werden. Denn die Titelbretter waren zur Not entbehrlich, da die Zettel mit den gedruckten Titeln der aufzuführenden Stücke öffentlich «an Pfosten» angeschlagen wurden[1]; sie waren also nur für diejenigen Zuschauer wünschenswert, welche ins Theater gingen, nicht, um ein bestimmtes Drama zu sehen, sondern um die Zeit hinzubringen, und die achtlos an jenen Anschlagpfosten vorbeigegangen waren. Die ewig wechselnde Örtlichkeit aber mußte auf eine oder die andere Art angezeigt werden, nicht bloß für ungebildete und achtlose Leute, sondern für alle, da die Kenntnis des Ortes zum Verständnis der Handlung gehörte. Lawrence führt das Beispiel von *All's Well that ends Well* an (S. 167), wo III, 1 der Herzog von Florenz mit Rittern auftritt, nachdem die Handlung in den beiden ersten Akten in Frankreich gespielt hat. Hier muß das Publikum durch eine Örtlichkeitstafel darüber aufgeklärt werden, daß es jetzt zum Herzog von Florenz geführt wird, wenn es nicht vollkommen im Dunkeln tappen soll.

Das ist alles, was Lawrence für die Örtlichkeitstafeln auf Volksbühnen anzuführen hat: er findet nirgends einen direkten Hinweis auf sie; aber auch nichts, das gegen ihre Verwendung spräche. — Ich finde noch etwas mehr zur Begründung ihres Gebrauchs.

Lawrence meint (S. 160), daß die vielfältige Örtlichkeit mit distinktem Ausbau jeder einzelnen, wie sie sichtbar die Mysterienszene und die privaten Bühnen[2] zeigten, auch auf die ersten Volktheater, *The Theatre* (erbaut 1576) und *The Curtain*, übergegangen seien. Den Beweis für diese Annahmen sieht er in den beiden merkwürdigen Erscheinungen, daß die Lokalität häufig wechselte, während die Spieler auf der Bühne blieben, und daß man auf der Bühne vor den Augen des Publikums Reisen ausführte. Er findet, daß die Dramen von Marlowe für ihre Aufführung solch eine Bühneneinrichtung notwendig voraussetzen (ohne diese Ansicht zu begründen); später freilich hätten die Volksbühnen die Unbequemlichkeit dieser Art der konkreten Szenendarstellung eingesehen und einfach den Ort durch ausgehängte Tafeln angezeigt. Jene Nachahmung der privaten Bühnen durch die Volksbühnen halte ich für unmöglich.

---

[1]) Nach Collier (III, 185) schon für 1563 verbürgt.

[2]) Nicht zu verwechseln mit den *private theatres*, welche öffentliche Saaltheater waren.

Die Hofbühne der Elisabeth (S. 158 u. 157) konnte eine fünffache Lokalität zeigen, dargestellt durch fünf wirkliche kleine Häuser, von denen das eine im Hindergrunde stand, die Front parallel mit dem Bühnenrande, und je zwei die Schenkel eines stumpfen Winkels bildeten und ihre Fronten schräg dem Publikum zukehrten. Das Theater nahm hier, wie ich annehmen zu dürfen glaube, die Schmalseite eines Saales ein, von welcher wahrscheinlich der größere mittlere Teil die Bühne bildete und zwei kleinere Teile zu beiden Seiten als Garderoben und Aufenthaltsräume für die Schauspieler abgetrennt waren (falls nicht eine Tür hinter der Bühne, welche in ein anderes Gemach führte, diese beiden Räume überflüssig machte). Bevor die Königin mit ihrem Gefolge eintrat, war die ganze Bühne fertig aufgebaut — wie an der angeführten Stelle 5 Häuser für 8 Stücke —; für den Fall, daß Szenenänderungen während des Theaterabends vorgenommen werden mußten, gab es an diesen Privatbühnen sicher einen Vorhang. Die ganze Hofgesellschaft saß vor der Bühne; an den Seiten derselben gab es keinen Raum für Zuschauer, und hätte es welchen gegeben, so hätte dort nichts von der Handlung gesehen werden können wegen der aufgebauten Häuser, in deren Mitte sie sich abspielte. Die Bühne war hier eben, was sie heute immer ist, eine aus dem Zuschauerraum zurückgezogene. Die Bühnen der öffentlichen Theater, die wir kennen, sei es die des einen *public theatre* oder die der drei *private theatres*, die z. T. als längliches Parallelogramm in den Zuschauerraum hineinragten, konnten diese Einrichtung nicht nachahmen. Die einfache Bretterlage, welche das Bühnenpodium bildete, war kein Fundament, um Bauten darauf zu errichten und zu befestigen. Etwaige Szenenänderungen, die viel umständliche Arbeit erforderten, hätten vor den Augen des Publikums und zu seiner Belästigung ausgeführt werden müssen, und — die Hauptsache! — die aufgebauten Einzellokale hätten mindestens dem dritten Teil der Zuschauer, nämlich allen zu den beiden Seiten der hinteren Bühne stehenden oder sitzenden, den Anblick der Handlung ebenso vollständig entzogen, wie die hölzernen Seitenwände, welche ein jüngerer deutscher Forscher auf dem hinteren Teile des Podiums im Gegensatz zu allen vier vorhandenen Bühnenbildern voraussetzt. Das ist undenkbar, einmal, weil es an sich ungereimt ist, und vor allem, weil die betreffende Schauspielergesellschaft sich um den dritten Teil ihrer Einnahmen gebracht haben würde. Das freie, vom Publikum umgebene Podium konnte niemals zur Dekorationsbühne werden.

Also können die Szenenwechsel in Marlowes Dramen nicht beweisen, was an sich unmöglich ist — dekorative Baulichkeiten auf dem Podium —, wohl aber dafür die unbedingte Notwendigkeit der Örtlichkeitstafeln. Sehen wir daraufhin uns einige Partien seiner Dramen an.

Als Faustus (Quarto 1604) das Gespräch mit dem Kaiser, also in dessen Palast, beendet hat, sagt er zu Mephistophilis, daß es jetzt Zeit sei, nach Wittenberg zurückzukehren. Dieser fragt, ob er den Weg zu Pferde oder zu Fuß machen wolle; Faust antwortet mit vollkommener Nichtachtung des Lokals, in dem er sich in diesem Augenblick befindet:

> Nay, till I'm past this fair and pleasant green,
> I'll walk on foot.

Also das Parkett des Kaiserpalastes ist plötzlich zum Rasen geworden. Er befindet sich mit Mephistophilis ohne Zweifel auf der Vorderbühne und schreitet zurück nach dem Bühnenhause. Aber zu Pferde steigt er nicht; «der schöne und angenehme Rasen» scheint bis Wittenberg zu reichen. Als er unter den Bühnenhimmel gekommen ist, kommt ihm ein Pferdehändler entgegen, der ihm ein Pferd, das sein Bursche jenem übergeben soll, für 40 Taler abkauft. Danach faßt ihn seine Angst vor dem nahen Ende; aber er beruhigt sich schnell mit den Worten:

> Confound these passions with a quiet sleep —

setzt sich auf denselben Stuhl, auf welchem vor ein paar Minuten der Kaiser gesessen hat, und entschläft. Während des letzten Auftritts mit dem Pferdehändler ist kein Wort gefallen, daß er jetzt zu Hause angelangt sei, wie das z. B. in einem ähnlichen Falle in dem anonymen Drama *George-a-Greene* geschieht. Also das Ganze würde unverständlich sein, da an zwei Häuser auf der Bühne, an des Kaisers und Fausts Haus, nicht zu denken ist, wenn nicht inzwischen irgendwo auf der Wand des Bühnenhauses oder auf der Balustrade der Bühnenloge die Tafel *House of Faustus* erschienen wäre.

Im vierten Akt des *Jew of Malta* erscheint Ithamore, der Diener des Juden Barabas, vor dem Hause der Dirne Bellamira, die ihm in einer früheren Szene sehr begehrenswert erschienen ist; er gewinnt sie, indem er deren Zuhälter Pilia-Borza mit einem Brief zu seinem Herrn schickt und als Mitwisser der von diesem verübten Verbrechen von ihm Geld erpressen lassen will. Am Schluß dieser Szene sagt die Dirne zu Ithamore:

> Come, my dear love, let's in and sleep together.

Sie gehen also ins Bühnenhaus. Nun tritt der Jude aus dem Bühnenhause, das jetzt also das seinige ist, und Pilia-Borza erpreßt von ihm mit Ithamores Brief 500 Kronen. Der Jude tritt in sein Haus zurück, und nun erscheinen in diesem selben Hause, wie Dyce meint und mir sehr natürlich vorkommt, oben an der Balustrade der Bühnenloge Ithamore mit der Dirne in intimem Gespräch: sie trinken einander zu und Bellamira bittet Ithamore, daß er den Kopf in ihren Schoß legen solle; das kann doch nur im Hause geschehen. Jetzt tritt der Jude, der in der vorigen Szene beim Abgehen Rache gelobt hat, wieder aus seinem Hause heraus, verkleidet als französischer Musikant mit einer Laute und einem vergifteten Blumenstrauß (den er der Dirne später überreicht); er tritt vor den Balkon desselben Hauses, wo immer noch Ithamore und Bellamira sitzen, und wird sofort nach seinem Betreten der Bühne von Bellamira angerufen, die sich etwas vorspielen läßt. Die Handlung dieses Aktes, die sich mit Ausnahme der ersten Szene nur zwischen Ithamore, Bellamira, Pilia-Borza einer- und Barabas und Pilia-Borza andererseits und immer vor oder in demselben Hause abspielt, das bald das Haus der Dirne, bald das des Juden ist, müßte ganz verwirrend wirken, wenn nicht über der einen Bühnentür (oder im *private theatre* neben der einen Seite des Vorhanges) die Tafel hinge: *House of the Jew*, über der andern *House of Bellamira.* Damit ist dann die Situation vollkommen geklärt.

Auch der erste Akt dieses Dramas macht die Verwendung von Örtlichkeitstafeln, wenn nicht notwendig, so doch äußerst wünschenswert. Nachdem die erste Szene im 'counting-house' des Juden gespielt hat, werden wir in das Senatshaus geführt, zu der Ratsversammlung des Gouverneurs und seiner Ritter, zu welcher auch der Jude mit seinen Glaubensgenossen befohlen ist. Nachdem die Ritter und die anderen Juden abgetreten sind, kommt zu Barabas seine Tochter Abigail, welche ihm berichtet, daß sein Haus zu einem Nonnenkloster eingerichtet werden soll. Dann heißt es: *They retire*, und, ohne daß sie von der Bühne gehen, ist diese aus dem Ratssaal, in dem sie die letzten Worte gesprochen haben, zu der Straße vor dem Hause des Juden geworden. Hier könnte man sich ja mit der Zweiteilung der Bühne helfen, die auch nach meiner Überzeugung oft vorgenommen wurde (wenn auch ohne Verwendung eines Vorhanges über die Bühnenmitte). Die Theaterdiener stellen vor der Ratsszene einen Thronsessel zwischen die beiden Säulen des Himmels — oder im Saaltheater auf die Mitte der Bühne —, in welchen sich der

Gouverneur als Leiter der Beratung setzt, und der Jude tritt aus der Tür des Bühnenhauses, welche, nach innen geöffnet, ihn in der ersten Szene in seinem Kontor gezeigt hat, und schreitet nach dem Vorderteil der Bühne, welcher das Senatshaus vorstellt. «Tritt er» dann am Schluß der Ratsszene mit seiner Tochter nach dem hinteren Teil der Bühne «zurück», so befindet er sich wieder vor seinem Hause. Aber für die Masse der Zuschauer ist es jedenfalls eine starke Zumutung, wenn nicht eine wirkliche Belästigung, während ihre Aufmerksamkeit auf die Reden der Spieler gerichtet sein muß, sich zugleich solche Dinge zurechtzulegen; die meisten werden es nicht tun, und Unklarheit über die Bühnenvorgänge wird die Folge sein. Dagegen kann keine Unklarheit herrschen, wenn über der Tür (oder an der Seite des Vorhanges in Saaltheatern), aus welcher der Jude heraustritt, die Tafel *The Jew's House*, und an einer Säule des Himmels (oder am vorderen Rande des Podiums in Saaltheatern) die Tafel *Senate-House* angebracht wird.

Ein ähnlicher Fall liegt im Beginn von *Edward II.* vor, wo der Platz vor dem Palast, auf welchem der königliche Günstling Gaveston zuerst auftritt, sich, während er auf der Bühne bleibt, in ein Gemach im Palast verwandelt. Aber es hat keinen Zweck, die Beispiele zu häufen. Es wäre geradezu unbegreiflich, wenn auf der dekorationslosen, also nichts oder wenig sagenden Bühne des Volkstheaters die geringfügige, fast kostenlose Hilfe der Ortsanzeigen der Phantasie des aus allen Gesellschaftskreisen gemischten Publikums nicht gegeben worden wäre, welche den nachdenklicheren Zuschauern der privaten Bühnen tatsächlich gegeben wurde.

Es gibt nun auch direkte Beweise für den Gebrauch von Ortsangaben und Örtlichkeitstafeln auf der Volksbühne: nicht neuentdeckte, sondern altbekannte, die in ihrer Bedeutung nur richtig erfaßt werden müssen. Es ist die bekannte Stelle in Sidneys *Defense of Poesie* (zwischen 1580 und 1583), wo er spricht von

> coming to a play and seeing *Thebes written* in great letters *on an old door*. (Collier, III, 178.)

Er spricht hier, wie an einer anderen Stelle, wo er sich beklagt über die Nichtbeobachtung der Einheit des Orts (Collier, II, 333) und seine Verwunderung äußert über die Verschiedenheit der Lokale, welche die leere Bühne darstellen solle, ohne Zweifel von der Volksbühne, wo keine baulichen Vorrichtungen zur Veranschaulichung der Örtlichkeit getroffen werden konnten: die «alte Tür» ist eine von den beiden, wie wir sie auf dem Bilde des *Swan Theatre* sehen.

Hier ist zwar von keiner Tafel die Rede, sondern von einer primitiveren Art der Ortsbezeichnung: es kam jemand auf die Bühne und schrieb auf die eine Tür des Bühnenhauses das Wort Theben; das ist eine Ortsangabe auf der Bühne, und das ist die Hauptsache, die Form der Ortsangabe ist Nebensache.

Aber die Örtlichkeitstafel wird auch geradezu genannt in der bekannten Stelle der *Spanish Tragedy*, wo Hieronimo vor der von ihm veranstalteten Aufführung zu dem mitwirkenden Balthazar sagt:

Hang up the title:
Our scene is Rhodes.

Diese Worte werden falsch aufgefaßt, wenn man sich unter *title* den Titel des Dramas denkt. Sie bedeuten: hänge die Örtlichkeitstafel auf, und nimm unter den vorhandenen diejenige, auf der *Rhodes* steht. Von dem Titel des Dramas kann hier deshalb nicht die Rede sein, weil der auf andere Weise den Zuschauern auf der Bühne und im Theater bekannt gemacht wird. Hieronimo bittet kurz vorher den Herzog von Kastilien:

To give the King [er ist nicht auf der Bühne] the *copy of the play*:
This is the *argument of what we show.*

Natürlich liest der König bloß die Inhaltsangabe durch, und als er mit seinem Gefolge auftritt, macht er den Gegenstand des Dramas allen bekannt:

Now, Viceroy, shall we see the *tragedy*
Of Soliman, the Turkish Emperor?

Es ist durch den alten Sprachgebrauch keineswegs motiviert, daß man *title* einfach als Titel des Dramas faßt.

Das Wort *title* wird auch von Shakespeare[1]) öfters geradezu für Namen gebraucht; und zwar für

1. Appellativnamen:

It may be I go under that title [the Prince's fool] because I am merry. *Ado*, II, 1, 212.

The curst!
A title for a maid of all titles the worst *Shrew*, I, 2, 130.
she's . . . even as bad as those
That vulgars give bold'st titles. *Wint.* II, 1, 94.
I [Autolycus] am proof against that title [rogue]. *Wint.* IV, 4, 872.
A grandam's name is little less in love,
Than is the doting title of a mother. *R. III*, IV, 4, 300.
This good man—few of you deserve that title.
H. VIII., V, 3, 138.

[1]) Ich nenne nur die beweiskräftigsten Stellen.

2. Personennamen:

Romeo would, were he not Romeo call'd,
Retain that dear perfection, which he owes
Without that title [Romeo]. *Rom.*, II, 2, 47.
The devil himself could not pronounce a title
More hateful to mine ear [than 'Macbeth']. *Macb.*, V, 7, 8.
What is your title?—I am Pericles of Tyre. *Per.*, V, 1, 205.

3. Ortsnamen:

You must no more call 't York-place; that is past;
For since the Cardinal fell, that title 's lost. *H. VIII.*, IV, 1, 96.

Daß Kyd hier *title* im Sinne von Namen und zwar Ortsnamen braucht, zeigen die folgenden Worte: *the scene is Rhodes*, die eine Spezialisierung der Aufforderung: *hang up the title* enthalten. Es hätte gar keinen Sinn, dem Mitwirkenden Balthazar das Lokal zu nennen, wo die ersten Szenen spielen, wenn Hieronimo ihn nicht vor der Verwechselung der Örtlichkeitstafeln bewahren wollte: er soll eben die richtige Tafel aufhängen, auf welcher *Rhodes* steht.

Daß *titles* überhaupt für solche Tafeln, ob mit dem Stück-Titel oder mit dem Lokal der Handlung, gebraucht wurde, ergibt sich aus einem von Lawrence (S. 148) zitierten Posten der Revels Accounts von 1579—1580: *for the Garnyshinge of xiiij titles* [in gold and silver]. Während dieses Zeitraumes wurden nur acht Dramen aufgeführt, und Lawrence weiß mit den überzähligen sechs *titles* nichts anzufangen. Die Erklärung gibt meine Auffassung des Wortes: es waren außer den acht Titeltafeln noch sechs Örtlichkeitstafeln. Mehr von den letzteren waren nicht nötig, da das Lokal der Handlung in zwei Dramen wahrscheinlich, wie das so häufig geschah, in den ersten Worten der Spieler genannt wurde.

Denn daß Örtlichkeitstafeln nur da ausgehängt wurden — wie Lawrence zum Schluß seines Aufsatzes ausführt —, wo das Lokal nicht durch die Reden der Personen, oder durch den Chorus zwischen den Akten (*Henry V.*) oder durch symbolische Requisiten (Wirtshauszeichen, Bäume usw.) kenntlich gemacht wurde, ist selbstverständlich.

Kleinere Mitteilungen.

Shakespeare in Mailand?

Während Shakespeares Phantasie in Venedig und Verona offenbar mit gründlicher Sachkenntnis zu Hause ist, wie jetzt wohl ziemlich allgemein angenommen wird, scheint der große Dichter von Mailand zunächst nicht viel mehr als den Namen zu wissen. Erst bessere Vertrautheit mit Oberitalien und genaueres Studium der Dramen, besonders des Lustspiels «The Two Gentlemen of Verona», dessen Szene ja erst von Shakespeare nach Mailand (Milan) verlegt worden ist, zeigt, daß auch in dieser Beziehung die Kenntnisse des Dichters tiefergehende waren, als die seiner Interpreten.

Das Epitheton «fair», welches sonst selten auf Städte angewandt wird, ist zweimal gerade in Verbindung mit Milan gebraucht: John III, 1, 138 und Temp. I, 2, 126, was zwar keine eigene Anschauung beweist, aber immerhin bemerkenswert ist. Der Dichter gebraucht dies Beiwort kaum jemals phrasenhaft.

Daß der Hof des Herzogs von Mailand als «royal court» in «The Two Gentlemen of Verona» bezeichnet ist (I, 3, 29, III, 1, 165), stimmt merkwürdig überein mit den Ausdrücken «Corte Reale», «Palazzo Reale», welche bis in die Neuzeit in Bezug auf die alten Paläste der Visconti und Sforza in Gebrauch waren.

Auch sonst ist die Lokalfarbe dieses Lustspiels keineswegs so fehlerhaft oder unzutreffend, wie dies gewöhnlich dargestellt wird (vgl. Th. Elze, Venetianische Skizzen zu Shakespare, S. 140 ff.), wenngleich einiges verzeichnet ist. Die Lage an einem Fluß (vgl. «Tempest»), die Nähe des Hochgebirges, eines großen Waldes trifft zu. Vom Mailänder Dom ist freilich nicht die Rede — auch in England hatte man schon damals prächtige Kathedralen und manche Engländer ziehen noch jetzt die Westminsterabtei dem Mailänder Dom

vor — ebensowenig von Leonardo da Vinci's Abendmahl, welches überhaupt damals von Reisenden kaum beachtet wurde. Aber wenigstens von einer damaligen Sehenswürdigkeit Mailands muß Shakespeare gewußt haben.

In einer in Mailand spielenden Szene antwortet (Akt IV, Sz. II, L. 85) Proteus auf Thurios Frage: Where meet we?

At Saint Gregory's Well.

Bisher galt die Lokalangabe als freies Phantasieprodukt. Ich hatte indessen in meiner Schrift «Aus Shakespeares Meisterwerkstatt» S. 37 darauf hingewiesen, daß die Ortsbezeichnung genau damaligen Mailänder Ortsverhältnissen entspricht. Denn, wie aus den dort angeführten Stellen in topographischen Schilderungen, Reiseberichten und Chroniken hervorgeht, eine Sehenswürdigkeit Mailands war damals das von einem Kanal mit fließendem «heilsamen» Wasser umgebene Hospital, welches als «San Gregorio» bezeichnet wurde; und unmittelbar neben diesem Kanal zog sich (und zieht sich noch jetzt) eine prächtige Straße entlang, welche früher (im 18. Jahrhundert) von den Bürgern vorzugsweise als Spaziergang, also gewiß auch als Stelldichein benutzt wurde («una regia strada, che serve principalmente a' passeggi de' Cittadini») — heute als Viale di Porta Venezia, Bastione di Porta Venezia bezeichnet. Die früheste, aus Shakespeares Zeit stammende Erwähnung dieses Hospitals finde ich in Schotts Itinerarium, a. 1600, wo es indessen aus Versehen — abweichend von allen anderen Quellen — als «Sancti Georgii (statt Sancti Gregorii) diuersorium peste affectorum» bezeichnet ist. Alle älteren Reiseberichte, die ich kenne, erwähnen und manche beschreiben dieses Lazaret San Gregorio, als dessen Baumeister der berühmte Bramante galt, einen kolossalen, quadratischen, hofähnlichen Bau «über 600 Ellen lang und ebenso tief» (Volkmann, Nachrichten von Italien I, 261, vgl. Millin, Voyage dans le Milanais I. 82, Missons Reise nach Italien (a. 1713), II, 1108 usw.) Jetzt, seit etwa 90 Jahren existiert es nicht mehr; nur die Via di San Gregorio vor der Porta Venezia erinnert daran, wie auch die Via Lazzaretto (in der Nähe des Zentralbahnhofs), welche diese rechtwinklig schneidet.

Noch in neueren Auflagen von Bädekers Oberitalien ist in der Via di San Gregorio ein Friedhof (Cimitero) von San Gregorio verzeichnet, daneben eine alte Kirche desselben Heiligen (C. S. Gregorio). Beides existiert zwar noch, dient aber nicht mehr demselben Zweck. Bei einem Besuch im Frühjahr 1909 fand ich statt des Friedhofs

nur einen wüsten, verwilderten Platz, der erst teilweise in eine Gärtnerei umgewandelt war, in der Mitte eine, vielleicht neu angelegte, oder doch neu eingefaßte Fontäne. Die Kirche des heiligen Gregor war aber zu einem Wohnhaus für Mailändisches Proletariat umgebaut; der ursprüngliche Charakter des Gebäudes indessen am Turm und der Bauart, insbesondere den teilweise vermauerten Kirchenfenstern noch kenntlich.

Das einzige, was von dem alten Hospital noch erhalten, ist die Kapelle von San Carlo in der Via Lecco, ganz nahe dem Cimitero di San Gregorio. Diese Kapelle war ursprünglich für die Kranken des Hospitals bestimmt und bildete den Mittelpunkt des Hospitalhofes. Wer die Abbildung in Latuadas Beschreibung von Mailand gesehen, erkennt sofort das eigentümliche achteckige Dach wieder. Im übrigen sind jetzt an der Stelle des alten Hospitals moderne Häuser und Straßen gebaut, welche von der Bahnstrecke (nach Venedig) durchschnitten werden. Dementsprechend ist natürlich auch von dem auf alten Plänen, z. B. bei Latuada, verzeichneten Graben oder Kanal nichts mehr zu sehen. Auch der parallel gehende städtische Wallgraben an der Porta Venezia, der in Bädekers Plänen noch verzeichnet ist, wird jetzt zugeschüttet.

Der Name «St. Gregory», San Gregorio ist nun durchaus nicht etwa ein alltäglicher. In Oberitalien wenigstens ist er als topographische Bezeichnung ganz ungewöhnlich. Bei einer Durchsicht des Registers von Bädekers Oberitalien fand ich den Namen nirgends sonst angegeben, nicht einmal als Bezeichnung einer Kirche.

Mailand scheint die einzige Stadt gewesen zu sein, die ein namhaftes Bauwerk besaß, welches nach diesem Heiligen genannt war.

Das englische Wort «well» ist zweideutig, ebenso wie unser «Brunnen» oder ital. «fontana». Es braucht nicht ein gegrabener und gemauerter Brunnen darunter verstanden zu werden, sondern vielmehr eine «Quelle», besonders «Heilquelle». Diese letztere Bedeutung ist in einer Verbindung, wie «St. Gregory's well» sogar die gewöhnlichere: vgl. z. B. «St. Ronan's Well», «St. Fillan's blessed well» (Scott, Marmion), «St. Andrew's well» in Wells, «Bladud's well» in Bath. Auch Shakespeare braucht das Wort in dieser Bedeutung, z. B. Sonn. 154,9 (andere Belege im Shakespeare-Lexikon).

Diese Bedeutung wird an unserer Stelle also auch anzunehmen sein; und sie paßt genau zu der Tatsache, daß das Hospital «San Gregorio» von «heilsamem» fließenden Wasser («copiosae et salubris perennes rivi») umrieselt war, wie ich a. a. O. nach Ripamonti angegeben.

Nun haben wir ja in Manzoni's Promessi Sposi, Cap. 27 eine genaue auf eingehender Sprachkenntnis und historischen Studien beruhende Beschreibung jenes Hospitals, aus welcher u. A. erhellt, daß noch im Jahre 1630 das Wasser des Umwallungsgrabens, welches damals allerdings seicht und schlammig geworden war, als Trinkwasser (pozzo commune) benutzt wurde. Der «Brunnen des Hl. Gregor» (fontana di San Gregorio) ist also für Shakespeares Zeit in Mailand nachgewiesen.

Ein von Quellwasser durchrieselter Kanal, wie er nach lombardischer Sitte auch Landgüter ganz gewöhnlich umgab, wurde damals (vielleicht noch jetzt) nachweislich im Mailändischen als «fontana», oder «fontanino» bezeichnet.[1])

Damit erledigt sich Köppels Einwand (Shakesp.-Jahrb. XLIII, 247) ohne weiteres.

Breslau. G. Sarrazin.

A Passage in Love's Labour's Lost.

Arma. Boy, What signe is it when a man of great spirit growes melancholy?
Boy. A greate signe, sir, that he will looke sad.
Brag. [Arm.] Why, sadnesse is one and the selfe-same thing, deare impe.
Boy. No, no, O Lord, sir, no.
Brag. How canst thou part sadnesse and melancholy, my tender *Juuenall?*
Boy. By a familiar demonstration of the working, my tough signeur.
Brag. Why tough signeur? Why tough signeur?

L. L. L. New Variorum, I, ii, 1.

Armado's inability to distinguish here between "melancholy" and "sad" extends to the modern reader. Moth's omission to give the "familiar demonstration of the working", to which he refers, is evidence that Shakespeare's pun-loving audience had no difficulty in grasping the point of the joke. Moth is punning here on "sad" and "sod" (heavy-witted) at the expense of his slow-witted Master. Armado has in mind the use of "sad", which is employed later in L. L. L. (V. II. 14), in speaking of a love-lorn maiden, who was

[1]) Vgl. Furttenbach Newes Itinerarium Italiae (a. 1627) p. 10: «Maylland, dero Felder nun seyn den besten Lustgärten zu vergleichen. Dann erstlich darob herrlicher Waitzen gepflantzt . . . Dazwischen aber seyn eingemenget Feygen, Granatäpffel, Kütten, Maulbeer, Pfersich vnnd allerhand andere Fruchtbäum vnnd Stauden vnnd wirdt jedes Gut mit einem etwan 10 Schuch braitten Fontanino oder Wassergräblein vmbgeben».

"melancholy, sad, and heavy, and so she died". Other puns in Shakespeare that depend upon the approximate identity in sound of the vowels "a" and "o" may be found in *mouse-trop (trap)*: *tropically*, Hamlet, III. II. 247; *hap: hope*, H. 6, C, II. IIII. 9; *tongue: tang,* Tp. II. II. 52.[1])

Sod or *sodden*, the participial forms of *seethe*, *to boil,* as A. Schmidt in his *Shakespeare-Lexicon* states, are used by Shakespeare to express "the highest degree of dulness (as it were, a decoction and quintessence of stupidity)." There are two examples of this use, of which the one with the spelling *sod* occurs in "Love's Labour's Lost": *twice-sod simplicity, bis coctus!* L. L. L., IV. II 23; *sodden-witted Lord,* Troil., II, I, I 47.

Sod is used in only one other instance by Shakespeare (*Lucrece,* line 1592), where it is found in close conjunction with *sad* for the evident purpose of the word-play:

> Which when her *sad*-beholding husband saw,
> Amazedly in her *sad* face he stares:
> Her eyes though *sod* in tears, look'd red and raw,
> Her lively colour kill'd with deadly cares.

The probability that the two words in question are played upon in this passage is strengthened by the fact that we find in Wright's *Dialect Dictionary* the same meaning, that of "singular, unaccountable, strange", given both to "sad, adj. (3)" and to "sod, adj. (8)." This meaning of "singular, unaccountable" is found in the Princess' triumphant exclamation over the King in the fifth act of L. L. L. (V. II. 435),

> Amaz'd my Lord? Why lookes your Highnes *sadde*?

University of Michigan. Morris P. Tilley.

Noch eine eventuelle Quelle zum Heiligen Dreikönigsabend.

Wer die bekannte Geschichte von Leukippe und Klitophon aufmerksam durchliest, gewahrt bald eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem griechischen Roman und dem hier in Frage kommenden Schauspiel. In beiden Werken finden wir eine vermögende und einfluß-

[1]) Viëtor (*Shakespeare Phonology*, § 40) gives a number of rhymes in "a" and "o", among them "*crab* (wild-apple); *bob* v. MN 2. 1. 48, *pap* s.: *hop* v. MN 5. 1. 303, *am*: *Tom* KL 2. 3. 21".

reiche Dame (Melite, Olivia), die sich in einen bildhübschen Jüngling (Klitophon, Cesario[1]) närrisch verliebt, dem aber eine andere Liebe in den Kopf gefahren ist. In beiden spielt auch der Verwalter (Sosthenes, Malvolio) eine gewisse Rolle. Am Schluß erscheinen die vermeintlich in der See ertrunkenen gerettet.

Gehen wir jetzt zu Einzelheiten über. Das Hauptargument in der im zweiten Kapitel des griechischen Romans vorhandenen Auseinandersetzung betreffs den Vorzug der Knabenliebe vor der Mädchenliebe ist, daß unsere Liebe für schnell vergängliche Dinge viel stärker ist als für solche, dessen Besitzes wir für längere Zeit sicher sind:

> Tu non conosci, o Clinia, il sommo piacere: imperciocchè quella cosa che non sazia, sempre è più da amarla: e quella che più lungo spazio di tempo si puote usare, con la sazietà guasta la dilettazione. Ma la cosa, che è in un subito rapita, è sempre nuova e tuttavia fiorisce. Perciocchè non ha il piacere che s'invecchi, e quanto ne è diminuito per la brevità del tempo, tanto per desiderio diventa maggiore. La rosa per ciò è piu bella delle altre piante, perchè la sua belleza subito se ne fugge via.
> (Collezione degli erotici greci[2]), Firenze 1833, p. 284).

Lassen wir jetzt dem großen Dichter das Wort:

> For women are as roses, whose fair flower,
> Being once display'd, doth fall that very hour.
> — — — — — — — — — — — —
> — — — — — — — — — — — —
> Alas, their love may be call'd appetite,
> No motion of the liver, but the palate,
> That suffer surfeit, cloyment, and revolt. Tw. Night II, 4.

Im griechischen Roman p. 264 findet sich die folgende Stelle:

> Subito che io la vidi, restai morto, Perciocchè la bellezza più acutamente ferisce che la saetta, e per gli occhi trapassa nell' anima, essendo l' occhio la via alla ferita amorosa.

Während Shakespeare sagt:

> Methinks I feel this youth's perfections
> With an invisible and subtle stealth
> To creep in at mine eyes. (I, 5).

Bei Tatius ist Melite verheiratet, ihr Mann setzt Klitophon ins Gefängnis und mystifiziert ihn dadurch, daß er zu ihm einen Mann

[1]) In der Komödie heißt so die als Page verkleidete Viola.

[2]) Da das bloß 1601 erschienene griechische Original kaum in Betracht kommt, so zitiere ich nach der schon Shakespeares Zeit zugänglichen Cruccio'schen italienischen Übersetzung.

sendet, der ihm die falsche Nachricht vom Tode Leukippes überbringt, wie auch bei Shakespeare Malvolio im Gefängnis mystifiziert wird (IV, 2).

Außer dem Roman muß aber noch eine auf ihm beruhende italienische Komödie — «I Morti Vivi di Sforza d'Oddi Venezia» 1595 — in Betracht gezogen werden. Hier findet sich etwas, was wir in dem Roman vermissen, nämlich der Narr Beccafico, der Lieder singt und die Anrede madonna[1]) im Munde hat — ganz so wie der clown bei Shakespeare. Auch die erste Szene der italienischen Komödie hat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der vierten Szene des dritten Aktes des englischen Schauspieles.

Worcester, Mass. U. S. A. Joseph de Perott.

Die Erzählung von Gamelyn als Quelle zu Shakespeares «As You Like It.»

Die Quelle Lodges zu *Rosalinde* war die aus dem 14. Jahrhundert stammende mittelenglische Erzählung *The Tale of Gamelyn*, welche Julius Zupitza im 21. Shakespeare-Jahrbuche (1886) verdienstvollerweise übersetzt hat. Sie galt trotz ihrer Roheit in Form und Inhalt längere Zeit für ein Werk Chaucers und wurde zuerst 1721 und dann noch öfters mit den *Canterbury Tales* gedruckt; zur Zeit Shakespeares fand sie sich in keinem der vorhandenen Drucke der *Canterbury Tales*, sondern war nur handschriftlich vorhanden, und zwar existieren heute 18 Handschriften (Näheres s. in der der Übersetzung folgenden Abhandlung: Die mittelenglische Vorstufe von *As You Like It* S. 94ff. u. 107ff.) Auch Shakespeare muß diese Erzählung gekannt haben; denn Lodge weicht vielfach von ihr ab, und Shakespeare stellt in folgenden 8 Punkten die Erzählung von Gamelyn wieder her: 1. die Veranstaltung des Ringens ist nicht, wie bei Lodge, eine ritterliche, vermittelst eines Turniers, sondern erfolgt auf die Herausforderung eines Preisringers auf offener Straße. Diese Übereinstimmung ist allein beweisend; denn diese Art des Ringens ist zwar für die dramatische Verwendung bequemer als ein Turnier, widerspricht aber dem höfischen und ritterlichen Cha-

[1]) Shakespeare braucht dies italienische Wort bloß im Dreikönigsabend, wo es neun Mal vorkommt.

rakter des Milieus, welches in Shakespeares Komödie herrscht. Der Dichter wäre ohne die mittelalterliche Quelle schwerlich darauf verfallen. — 2. Vor dem Kampf spricht der Ringer, wie in *Gamelyn*, höhnende Worte zu Oliver. — 3. In der ersten Szene, wo die beiden Brüder aneinander geraten, beschimpft der ältere den jüngeren (*Gamelyn:* Kerl; Shakespeare: Schurke), was Orlando fast mit denselben Worten abwehrt wie Gamelyn. — 4. Gamelyn wird von seinem älteren Bruder schlecht bekleidet und beköstigt; Orlando beklagt sich, daß er wie ein Knecht gehalten werde und mit den Knechten essen müsse. — 5. Der ältere Bruder betet, daß Gamelyn beim Ringkampf den Hals brechen möge; Oliver sagt dem Ringer, am liebsten wäre es ihm, wenn er Orlando den Hals bräche. — 6. In *Gamelyn* und *As You Like It* heißt der alte Diener Adam; Lodge nennt ihn Adam Spencer, weil er das dem Namen Adam beigefügte *spenser* im mittelenglischen Text auch für einen Namen hält, während es den Diener bezeichnet, der die Vorräte aus der Speisekammer herausgibt. — 7. Gamelyn und Orlando verfallen von selbst darauf, sich zum Ringkampf zu stellen, während Rosader von seinem älteren Bruder dazu beredet wird. — 8. Bei Lodge tötet der Ringer zwei Söhne des Landmannes und wird selbst von Rosader getötet. Im Gedicht und bei Shakespeare werden die Söhne und der Ringer nur schwer verletzt.

Wenn so viele Einzelheiten, die sich in der Novelle nicht finden, im Drama und im Gedicht übereinstimmen, so ist die natürliche Folgerung, daß auch Shakespeare das mittelenglische Gedicht *Gamelyn* gekannt und benutzt hat. Dieser Ansicht sind Knight (in seiner *Pictorial Edition*), W. G. Stone, W. A. Harrison und H. L. D. Ward. (A. W. Ward, der Verfasser von *English Dramatic Literature* ist entgegengesetzter Ansicht.) Wenn Zupitza sagt: wenn wir nicht nachweisen können, daß Shakespeare auf diese Abweichungen von Lodge nicht von selbst kommen konnte, sondern sie notwendig der älteren Quelle *Gamelyn* entnehmen mußte, dann hat er diese Quelle nicht benutzt — so ist diese Position falsch. Denn der Beweis, daß Shakespeare auf diese Abweichungen nicht von selbst kommen konnte, ist überhaupt nicht zu führen; das ist reine Ansichtssache. Und wenn man selbst zugibt, daß Shakespeare auf alle diese Änderungen von selbst hätte kommen können, so ist damit nicht im entferntesten bewiesen, daß er sie *Gamelyn* nicht entnommen hat. — Knight fragt mit Recht: wenn Lodge eine alte Handschrift benutzte, weshalb sollte Shakespeare sie nicht auch benutzen? — Daß

Shakespeare sie nicht benutzen konnte, auch dafür werden Scheinbeweise geliefert:

Der gelehrte Lodge konnte die Handschrift in Bibliotheken sowohl von Oxford wie von Cambridge, auf welchen beiden Universitäten er studiert hatte, einsehen. Daß der ungelehrte Shakespeare nicht nach Oxford oder Cambridge gereist sein wird, um alte Handschriften zu studieren, ist allerdings wahrscheinlich. Aber wo ist denn der Beweis, daß Lodge sie dort kennen gelernt hat? Er ist (geboren 1563) in den ersten Achtzigern dort gewesen; aber die Novelle *Rosalinde* hat er erst viel später, auf einer Fahrt nach den Kanarischen Inseln kurz vor 1590 geschrieben. Zupitza meint nun, daß er sich auf der Universität Notizen aus *Gamelyn* gemacht und diese auf der Seereise zugrunde gelegt habe — eine ganz unbeweisbare Vermutung, die viel Unwahrscheinliches hat. Um so viele Umstände mit diesem Gedicht zu machen, dazu war es doch zu unbedeutend. Und wenn er erst nach seinem Londoner Aufenthalt die Dichtung begann, so wird ihm die Idee dazu wohl während seines Londoner Aufenthalts gekommen sein, wahrscheinlich durch die Lektüre einer Handschrift, die ihm in London in die Hände fiel. Denn es sind eben 18 alte Handschriften vorhanden; davon werden sicher einige schon damals in London gewesen sein. So gut wie Lodge in London das Gedicht las, konnte es Shakespeare auch tun. Und erst wenn nachgewiesen ist, daß von diesen 18 Handschriften keine damals in London gewesen ist — was kaum anzunehmen ist — erst dann liegt die Wahrscheinlichkeit vor, daß Shakespeare das Gedicht in London nicht kennen gelernt hat; ein zwingender Beweis wäre auch das nicht. Lodge konnte ja auf der Universität, wenn denn wirklich sein Interesse für das Gedicht so groß war, eine Abschrift davon genommen und sie Shakespeare zum Lesen gegeben haben.

Berlin-Groß-Lichterfelde. H. Conrad.

The Cobbler's Jig.

Among the dance tunes common in the 17th century the so-called Cobbler's Jig is not the least popular. The references to it in English and Dutch song-books and lute-books are numerous. The following is a list of the places where I have found reference made to it. It makes no pretence to exhaustiveness.

I. *English sources*: Chappell, Old English Popular Music (1893) Vol. I p. 279, gives the music with reference to The Dancing Master, 1686. From a note in Fl. van Duyse's Het Oude Nederlandsche Lied, II, 1678 I see that in the edition of Chappell's work published in 1859 the author added that the tune for the first time appeared in print in England in the seventh edition of The Dancing Master (1686). In Tarlton's Jests, p. 113 (Shakespeare Society 1844) there is The Cobler's song which has no connection with our tune, being in an entirely different measure.

II. *Dutch sources*: a) Bellerophon, 1622 (according to Chappell I, 279 (1893). 1633, p. 111, "stem: Echo of 't Schoenlapperken" (van Duyse II, 1677). I have not seen these editions but find the tune in those of 1648 and 1681. It is not in that of 1614, which contains no songs. b) Valerius, Neder-landtsche Gedenckclanck, Haerlem 1626, has in the "Tafel van de Stemmen ofte Voysen": "Cobbeler, *of*: *het Engelsch Lapperken*, 62." If we turn to p. 62 we find "Stem (i. e. Tune): Op 't Engels Lapperken". Cp. Dr. A. D. Loman, Oud-Nederlandsche Liederen uit den Nederlandtschen Gedenck-clanck van Adrianus Valerius, 1871, p. 48. Valerius seems to have been shaky in his English as is evident from some of the English tunes in his book, e. g. 'Com sheapherders', 'Gallirt suit Margrit'. c) Land, Het luitboek van Thysius, Amsterdam, 1889, p. 75 "Het was een Engelsch boerken, schoenlappen soud' hy doen". This lute-book belongs to the first half of the 17th century. In these collections the music is given. d) The first reference to the tune is in Den nieuwen verbeterden lust-hof, Amsterdam 1607, p. 92. "Een Enghelsche voys: Van 't Schoenlapperken. e) Starter, Frieschen lust-hof, 1621, Boertigheden, A 4 r. 'O Elementen wat ick hoor!' "stemme: 't Enghelsch Schoenlapperken, etc." f) Bredero, Boertigh Liedt-Boek 1890, bl. 302: ''t Enghels Schoenlappertjen'; ibid. De groote bron der minnen, bl. 493: 'Engelsch schoenlappertjen' (date 1622). g) Amsterdamsche Pegasus, 1627, bl. 72 "Van d' Engelse schoenlapper". And lastly, according to Land, h) in Cupido's Lusthof, Amsterdam, 1613, bl. 51, and i) Apollo, 1615, bl. 102.

Hitherto only the music was known; words are not given in Chappell. Now it is a well-known fact that words were written to many of these old dance tunes; to give a single instance only, the various galliards served as tunes for songs. *La Gaillarde.* Groot

Hoorns Liede-Boek, 126 (v. Common Galliard). Cp. Thysius, Luitboek 318. — *Galjarde Anglois*, ofte: Trou min ick draegh, &c.' Starter, 1621, p. 73. — *Bodkin(g)s Galiard.* Roxburgh Ballads (Hinley) I 429. Complaynt of Scotland in Rob. Laneham's Letter, edited by Furnivall 1907, p. CLXII note. — *Common Galliard.* Westminster Drollery II, 100. — *Engelsche Gaillarde.* Camphuysen, Stichtelijke Rymen, 1639, p. 119. — *Gaillarde Essex*, ibid. p. 66. — *Frog Galliard*, *Forgs Gaillarde.* Chappell I, 275. Camphuysen, ibid. pp. 24, 80. *Gaillarde La Belle*, Camphuysen, ibid. p. 184. — *My Lorde Marques Galyarde* (= *Kypascie* in the Handful of Pleasant Delites). J. Lilly, Seventy-nine Ballads, London, 1867, p. 138. — *Robinson's Galliard.* Shirburn Ballads LXXIV. — *Gaillarde Suit Margrit.* Valerius, Gedenck-clanck, p. 142. According to Loman, l. c. p. 49 the same as Galjarde Anglois. Van Duyse I, p. 1763. Suit Margrit is of course Sweet Margaret. — *Wigmore's Galliard.* Chappell I, 250; Shirburn Ballads p. 40; Lilly's Seventy-nine Ballads, p. 182 and note; Middleton's Five Gallants. — Considering all this, it has always appeared strange to me that there should be no words to the Cobbler's Jig. Lately, however, I have found what I believe to be a song written to an air identical with that tune. The fact that the words are sung by a cobbler, his wife, and his man make it probable that the tune derived its name from this song. This does not of course imply that the tune was composed for the song.

In the second scene of the second Act of Locrine, entered on the Stationers' Register in 1594, we read (Malone Society Reprints ll. 569—606):

Enter Strumbo, Dorothie, Trompart cobling shooes and singing.

Trum. We Coblers lead a merie life,
All. Dan, dan, dan, dan.
Strum. Void of all enuie and of strife:
All. Dan diddle dan.
Dor. Our ease is great, our labour small:
All. Dan, dan, dan, dan.
Strum. And yet our gaines be much withall:
All. Dan diddle dan.
Dor. With this art so fine and faire:
All. Dan, dan, dan, dan.
Trum. No occupation may compare:
All. Dan diddle dan:
Strum. For merie pastime and ioyfull glee:
Dan, dan, dan, dan.

Dor. Most happie men we Coblers bee:
Dan diddle dan.
Trum. The can stands full of nappie ale,
Dan : dan : dan : dan:
Strum. In our shop still withouten faile:
Dan diddle dan.
Dor. This is our meate, this is our foode:
Dan : dan : dan : dan:
Trum. This brings vs to a mery mood:
Dan didle dan.
Strum. This makes vs worke for companie:
Dan, dan, dan, dan:
Dor. To pull the tankards cheerfully:
Dan didle dan:
Trum. Drinke to thy husband *Dorothie*,
Dan, dan, dan, dan:
Dor. Why then my *Strumbo* ther's to thee:
Dan didle dan:
Strum. Drinke thou the rest *Trumpart* amaine:
Dan, dan, dan, dan.
Dor. When that is gone weell filt againe,
Dan didle dan.

These words can be sung to the melody in Chappell (1893, I, 279). The refrain exactly suits the beat of the cobblers' hammers. The words dan, dan also occur in the refrain of Sir Philip Sidney's song 'to the tune of a Neapolitan Villanell' (Grosart's edition, Vol. I, p. 217):

Fa, la, la, leridan, dan, dan, dan, deridan;
Dan, dan, dan, deridan, deridan, dei.

Groningen. A. E. H. Swaen.

Elizabeth's First Gift to the Earl of Essex.

In the Lord Chamberlain's Wardrobe accounts for 1578, there is an unconnected, sudden, and unexplained entry,

"To Ambrose Smith for 32 yards of Satten Flesh colour, given by the Lady the Queen to the two little boys of the Countess of Essex for 'togas' for each of them at 17 s. the yard, £ 27, 4."

They were Royal Wards.

The date is after the death of their father in Ireland, and before the Queen knew that their mother had married her favourite, the Earl of Leicester.

London. C. C. Stopes.

Necker und Shakespeare.

Zwei Monate nach dem Föderationsfeste legte Necker, gänzlich entmutigt und gebrochen an Leib und Seele, seinen Ministerposten nieder und zog sich als Privatmann nach Coppet in der Schweiz zurück. Von hier aus schrieb er einem Freunde einen wehmütigen Brief, der folgendes Zitat aus Shakespeare enthält:

«Am Fuße dieser Berge, wo der Undank der Abgeordneten mich verwiesen hat, und in den Augenblicken, wo ich höre, wie die wütenden Winde sich abmühen, mein Asyl zu zerschlagen und die Bäume, die es umgeben, umzustürzen, denke ich oft an die Worte Lears:

Euch schelt' ich grausam nicht, ihr Elemente,
Euch gab ich Kronen nicht, nannt' euch nicht Kinder,
Euch bindet kein Gehorsam, darum büßt
Die grause Lust: Hier steh ich, euer Sklav,
Ein armer, schwacher und verstoßner Greis;
Und doch nenn' ich euch knecht'sche Helfershelfer,
Die ihr im Bund mit zwei verruchten Töchtern
Des Himmels Schlachtreih'n loslaßt auf ein Haupt
So alt und weiß wie dies, o, o, ist schändlich.»

München. A. Fresenius.

Spanisches und Englisches Drama.

(Zu Jahrbuch XLIV, S. 377.)

Unter den vielen von Wentworth Smith verfaßten Dramen, von denen wir nur die Titel kennen, befindet sich eines, von dem Fleay, Chronicle of the English Drama II, S. 251 folgendes anführt:

William Smith. 3. 1623. Nov. 28. Herbert licensed for a strange Company at the Red Bull *The Fair Foul One, or the Baiting of the Jealous Knight,* written by Smith.

Er bemerkt dazu: The evidence for any playwright existing except Wentworth Smith is very slight.

Wie über die andern nicht erhaltenen Dramen, so ist auch über dieses nichts bekannt, und über das zitierte ist meines Wissens auch nirgends eine Vermutung ausgesprochen. Darum sei es mir hier gestattet, darauf hinzuweisen, daß ein Stück mit demselben Haupttitel im Spanischen existiert und Lope de Vega zum Verfasser hat: «La Hermosa Fea». Die Wahrscheinlichkeit liegt nun nahe, daß von der «strange Company» im Jahre 1623 ein spanisches Stück (in

englischer Übersetzung von W. Smith) aufgeführt wurde. In dieser Vermutung wird man besonders noch durch den Untertitel «The Baiting of the Jealous Knight» bestärkt, der vorzüglich zu dem Stücke paßt: Es handelt sich dort um das «Ködern» eines Ritters, um eine Dame zu gewinnen, der auf den originellen Gedanken verfällt, die Dame, die von Liebe nichts wissen will, dadurch zu ergattern, daß er sich selbst ihr gegenüber gleichgültig stellt, sie so zur Eifersucht reizt und schließlich auch gewinnt. Der Haupttitel aber bezeichnet nichts weiter als eines der Mittel des Ritters, seine Geliebte zu «ködern», und dies besteht darin, daß er erklären läßt, er habe diese Schöne häßlich gefunden.

Übrigens will ich noch erwähnen, daß Lope de Vega dasselbe Motiv noch verschiedentlich behandelt hat, so in «Los Milagros del Desprecio» und «De Corsario á Corsario». (Siehe Schaeffer, Geschichte des Spanischen National-Dramas, Bd. I., S. 125—129.)

Auffällig ist es allerdings, daß im Englischen auch vor 1623 ein ähnliches Lustspielmotiv wiederkehrt, als Motiv von der Frau, die die Zuneigung zu dem Manne verliert in dem Maße, als sich dessen Liebe steigert, und dann wieder sich in ihn verliebt, als er sich von ihr, wenn auch nur scheinbar, abwendet. So hat Ward (History of Engl. Dram. Lit. p. 753 Anm.) eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den oben erwähnten «Milagros del Desprecio» und Fletchers «Scornful Lady» (1616) gesehen, schließlich aber doch eine Abhängigkeit der letzteren von dem spanischem Stück abgewiesen.

Deutlicher ist allerdings eine Beziehung der «Hermosa Fea» zu einem englischen Stück von Massinger, betitelt «A Very Woman» (1634). Wie in dem spanischem Stück der Geliebte — ein Prinz von Polen — fürchtet abgewiesen zu werden, sich nun als Sekretär bei ihr einzuschleichen versteht und ihre geheimsten Gedanken erfährt, so kehrt auch der in Massingers Stück abgewiesene Prinz von Tarent, wenn auch nicht freiwillig, so doch durch den Willen des Schicksals an den Hof seiner Angebeteten zurück und zwar gleich als Sklave, und was ihm nicht als Prinz gelungen war, gelingt ihm jetzt in dieser niedrigen Stellung. Massinger sagt selbst in dem Prolog, daß er etwas «long since acted» auf die Bühne bringe und daß unter den Zuschauern einige seien, die sagen könnten: we have seen something like this play. — Ähnlich wie Massingers Stück und wohl von ihm beeinflußt ist Cokaine's «Obstinate Lady» (1653).

Ob sich die hier ausgesprochene Vermutung eines Zusammenhangs zwischen dem hier angeführten Material nach allen Seiten be-

stätigen wird, wage ich nicht zu behaupten. Immerhin möchte ich dasselbe als Anregung hier mitteilen.

Berlin. Gustav Becker.

Die englischen Komödianten Jellifus und Rowe.

Die letzte Lieferung der Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, IX, 1, S. 65, bringt eine Notiz von Prof. Max Seiffert in Berlin aus dem Archiv der Stadt Nürnberg, die von einiger Wichtigkeit ist für die Geschichte der englischen Komödianten in Deutschland. Prof. Seiffert las in den Taufbüchern von S. Sebald in Nürnberg:

«29. Dez. 1659. Georgius Jeliphus von Chelse in Midllsex bey London ein Comoediant. Maria di Roy von Utrecht in Holland». [folgt Name des Kindes].

George Jeliphus, auch Joris Jollifous und Joseph Jori genannt, war der letzte Vertreter der englischen Komödianten in Deutschland. In welchen Städten er mit seiner Truppe Vorstellungen gegeben hat, ist in diesem Jahrbuch, XXII. 1887, S. 196, zusammengestellt. Ich wage es nicht, aus jener Notiz zu schließen, daß Jeliphus im Winter von 1659 in Nürnberg gespielt hat[1]); es kann doch auch sein, daß er in jener Zeit in dieser Stadt wohnhaft war.

Seine Frau trug einen bei den englischen Komödianten sehr bekannten Namen. Wir kennen William Rowe, oder Wilhelm Rohe, der reisender Schauspieler und später, ebenso wie Jeliphus, Direktor einer Truppe englischer Komödianten war. Diese kam im Jahre 1639 nach Danzig und Königsberg, 1643 wieder nach Danzig (J. Bolte, Das Danziger Theater, S. 68, 69). Im Frühling 1648 und im November 1649 spielte sie in Köln; in der Zwischenzeit hatte sie in Österreich und in Nürnberg Vorstellungen gegeben (A. Cohn in diesem Jahrbuch, XXI, 1886, S. 268—273). Im Herbst von 1650 war Rowe in Wien (A. Cohn, Shakespeare in Germany and the Netherlands, S. C), im April 1651 in Köln (Jahrbuch XXI, S. 274) und später in Prag (A. Cohn, a. a. O., S. CII).

[1]) Trautmann macht davon in seinem Aufsatz Englische Komödianten in Nürnberg (Archiv für Literaturgeschichte, XIV) keine Meldung; den Aufsatz von Hampe in den «Mittheilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnberg» XII, 1898, habe ich nicht auftreiben können.

Maria di Roy ist wahrscheinlich die Tochter von William Rowe, kann aber auch seine Schwester oder Witwe sein. Bei ihrem Namen steht in den Taufbüchern: «von Utrecht.» William Rowe hat in dieser Stadt gewohnt. Am 8. Juli 1645 reicht doch die Witwe von Johan van Zuijlen, in seinem Leben Amtmann von Soestbergen, bei den Deputierten der Provinzial-Staaten von Utrecht eine Bittschrift ein, daß sie gestatten wollen dem «Willem van Roo c. s. Engelsche Commedianten (edoch alhier binnen Utrecht getrouwt, gehuijst ende gehooft sijnde)», bei dem nächsten Jahrmarkte in der Nähe von Utrecht «te mogen ageren diversche singuliere ende deftige tragediën van oude geschiedenissen onder presentatie van den armen wijcklieden te gedenken.»[1]) Aus den in der Bittschrift in Klammern gesetzten Worten — «aber hier in Utrecht verheiratet und wohnhaft» — erhellt, daß Rowe mit seiner Familie und mit seiner Truppe längere Zeit in jener holländischen Stadt ansässig war.

Vielleicht kann man aus der Notiz schließen, daß die Truppe von Rowe, die nach 1651 nicht nachzuweisen ist, sich in die von Jellifus aufgelöst hat; von 1653 an kommt doch, wenn ein Name genannt wird, nur der seinige vor. J. A. Worp.

[1]) Mr. W. G. F. A. van Sorgen, De Tooneelspeelkunst te Utrecht en de Utrechtsche Schouwburg. s'Gravenhage, 1885, S. 75.

Nekrologe.

Adolf von Sonnenthal,

geboren in Budapest den 21. Dezember 1832, gestorben in Prag den 4. April 1909.

Weit weg von der Wiege wird in später Zukunft das Grab des Menschen liegen, und weit weg von der Wiege seiner Kunst wird sich das Denkmal des Künstlers erheben.

J. Minor, Adolf Sonnenthal, «Biographische Blätter», Bd. II, S. 458 (1896).

Sonnenthal, durch die äußeren und inneren Mittel seines Talentes zum Salonliebhaber und Helden des bürgerlichen Dramas prädestiniert und frühzeitig der gefeierte Meister dieses Faches, hat von Jugend auf um Shakespeare geworben und bis in sein Alter mit ihm gerungen als dem großen Gegenstande seiner Sehnsucht und seines Ehrgeizes. Am Tage seines Kontraktabschlusses mit dem Burgtheater (1. Juni 1856) spielte er den Romeo, der also gewissermaßen seine Antrittsrolle war. Tags darauf gastierte er bereits in Preßburg als Hamlet und am 1. März 1859 in Oedenburg als Othello.[1]) Daheim mußte er sich vorläufig mit dem Malcolm (1856), dem Clarence in «Richard III.» (1865) und dem Edgar (1866) begnügen, bis er sich (zuerst aushilfsweise am 8. September 1868) auch in Wien an den Dänenprinzen wagen durfte. Mit vielfach bestrittenem Erfolge und stets unter dem mehr oder minder laut ausgesprochenen Abmahnen von Aufgaben, die seiner ursprünglichen Begabung nicht lagen. Und das noch zu einer Zeit, als seine Herrscherstellung auf der Bühne längst anerkannt war. Er nahm es hin und ließ nicht ab vom Kampfe mit dem Gewaltigen. Gewiß das ehrenvollste Zeugnis für sein ernstes künstlerisches Streben.

In der Tat schienen ihm zwei für die Shakespeare-Darstellung elementare Eigenschaften zu fehlen: seinem innersten Wesen, dessen

[1]) L. Eisenberg, Adolf Sonnenthal, 1900, S. 99.

Schwerpunkt das glückliche Ebenmaß der Kräfte, die wohltuende und befreiende Harmonie bildete, lagen Leidenschaftsstürme, unkontrollierte Ausbrüche glutvollen Empfindens ebenso fern wie die mit dem Seziermesser der philosophischen Analyse zergliedernde Charakteristik und das eigensinnige Verbohren in die letzten psychologischen Abgründe. Seine äußeren Mittel entsprachen dieser inneren Veranlagung: die hohe, kraftvoll-elastische Gestalt, der von weltmännischer Eleganz bis zu königlichem Anstand jede Art von Adel der Bewegung gegeben war, trug einen Kopf mit schwerfälligen, schlaffen Zügen und wenig ausdruckvollen Augen, die Sonnenthal im Affekt gern schloß, um dann durch den plötzlichen Aufschlag zu wirken. Seine Erscheinung war immer charakteristisch und bildhaft, aber in seinem Antlitz malten sich die einzelnen Stimmungsvorgänge nur andeutungsweise; es widerstrebte einer für sich selbst wirkenden Mimik. Seine Stimme, ein Bariton, dem bis ins hohe Alter der weiche, volle Metallklang erhalten blieb, vermochte es wunderbar, den Sinn der Rede in einer Art Tonmalerei warm und lebendig zu kolorieren. Sie konnte dem Hörer in schmelzendem und sonorem Wohllaut erschütternd, rührend, einschmeichelnd ins Herz dringen. Aber die Kunst der Rede, wie sie Lewinsky zur technischen Meisterschaft und Kainz bis zur virtuosen Bravour ausgebildet, hat Sonnenthal nie bewältigt. Er artikulierte nicht scharf, und eine Art Gaumenansatz gab seiner Sprache etwas Verschnupftes, Undeutliches, Zähflüssiges. Seinem Hamlet fehlte so von vornherein die dialektische Schärfe im Denken wie im Ausdruck. Eine beträmte Sentimentalität und etwas Weltmännisch-Fürstliches ließen ihn den Grundton selbst verzehrender Grübelei verfehlen. Nicht das hypersubtile Gewissen hemmte die Tatkraft dieses Hamlet, sondern das allzu weiche und zarte Gemüt. Er war weit mehr phlegmatisch-schwärmerischer Gefühls- als impulsiver Affektmensch. Die Passivität legte sich als einheitliche Tünche, die Tragik des Charakters verwischend, über das aufeinander prallende Stimmungsgewirr des Hamlet: von der tiefgründigen Weisheit bis zur nervösen Überreiztheit, von der Verzweiflung zur Abgeklärtheit, von der weltabgewandten Grübelei bis zum tollen Humor und der bitteren Ironie. Sonnenthals Hamlet fehlte vor allem der notwendige Einschlag von Roheit. Er hielt sich auf dem Goetheschen Standpunkt des einseitig liebenswürdigen, vornehmen Prinzen. Von den Opheliaszenen abgesehen, die er als Liebhaber selbstredend zu voller Wirkung brachte, haftet sein Freudenausbruch nach der Entlarvung des Königs als Höhepunkt der Darstellung im Gedächtnis.

Er sprang auf ein Taburet und schleuderte über die Köpfe der Anwesenden hinweg dem Feinde in wildem Triumph seine Worte nach.

Richard II. (Erstaufführung am 30. Januar 1875) und Heinrich VI. (I. T. am 18. Oktober 1873; II. T. am 28. Februar 1874) reihten sich unter die Schwachen, Haltlosen, Anziehenden, die zu Sonnenthals Rollenkrongut gehörten. Er stattete sie mit der persönlichen Würde und herzlichen Liebenswürdigkeit aus, die ihn selbst als Mensch wie als Künstler adelten, aber gewissermaßen auch seine Schranke bildeten, indem er sich nie ganz über sie hinwegzusetzen vermochte. Im letzten Grunde fehlte ihm, dessen Wesen aus einem Gusse war, das volle Verständnis für die problematischen Naturen, deren Inneres durch Risse und Sprünge, durch Widersprüche und Mißklänge entstellt und trotz alledem nichts weniger als aus faulem Holze geschnitzt ist. Seine eigene Entwicklung war zu sehr eine selbtverständlich naturgemäße gewesen, um ihm nicht das restlose Aufgehen in Stimmungsmenschen zu erschweren, bei denen die steten Überraschungen das einzige sind, worauf man mit Sicherheit zählen kann; die uns faszinieren, eben weil sie uns beständig in Atem halten, indem sie gleichzeitig fesseln und abstoßen. Eine gewisse Gradlinigkeit, die Sonnenthal demgemäß bei der Anlage seiner Gestalten liebte, hinderte ihn, solche Wesen bis in die letzten verborgenen Falten ihres komplizierten Innern mit Charakteristik zu durchleuchten. Sein Richard II. erschien in gewinnender jugendlicher Majestät, voll lyrischer Weichheit mit einem Zug ins Philosophische, der im dritten Akt in Lear-artige Geistesgestörtheit umschlug.[1]) Als Heinrich VI war er eine Duldergestalt von edel gehaltenem elegischen Kolorit, obwohl seine äußere und innere Stattlichkeit dem gewünschten Grade von Haltlosigkeit mitunter im Wege stand.[2])

Hingegen brachte Sonnenthal durch die gehaltene Würde seines Wesens im Verein mit seinem hinreißenden Zauber als Liebhaber alle Vorbedingungen mit für den Antonius («Antonius und Cleopatra», Erstaufführung 30. Oktober 1878). Er verstand es, die Doppelnatur dieser Rolle, den willensschwachen, aber gefühlsstarken Verliebten und den Feldherrn, in dem bei aller Gesunkenheit ab und zu doch noch immer ein römischer Gedanke auftaucht, zu einer Gestalt von einheitlicher und lebenswahrer Prägung zu verschmelzen,

[1]) Vgl. Neue Freie Presse, 6. Februar 1865; Wiener Abendpost, 1. Februar; Fremdenblatt, 2. Februar; Neues Wiener Tagblatt, 2. Februar.

[2]) Vgl. N. Fr. Presse, 22. Oktober 1873 und 1. März 1874; Abendpost, 19. Oktober 1873 und 2. März 1874; Fremdenblatt, 19. Oktober 1873 und 4. März 1874.

einer Gestalt, die als der Cleopatra ebenbürtiges Lebensgenie über sich selbst hinaus gehoben wurde. Man konnte «von seiner Schwäche siegender Gewalt» sprechen, während er gegen die Triumvirn geistige Überlegenheit bekundete und im Sterben von ergreifendem Pathos war.

In seiner Mannesreife hat Sonnenthal auch im Burgtheater den Othello (zuerst am 22. Oktober 1881) und den Macbeth (31. Oktober 1891) gespielt — indes nur kurze Zeit und dem allgemeinen Urteil nicht zu Dank. Seinem Mohren warf man vor, daß das vulkanische Naturell hinter einem allzu dicken Firnis venezianischer Kultur verschwinde, daß er mehr Liebhaber als Krieger sei und dennoch die Eifersuchtsraserei nicht zum Ausdruck komme.[1]) An seinem Macbeth tadelte Max Kalbeck den Dürerkopf und die Hamletmiene.[2]) Der Dualismus des unbezähmbaren Willens und des weichen Gemütes, der den inneren Konflikt des Helden erzeugt, litt unter der übermäßigen Betonung des Gemütes. Im Eindruck der Zuschauer überwog Mitleid das Entsetzen.

So lang und mühsam war Sonnenthals Weg zu Skakespeare. Erst in seiner letzten Entwicklungsphase ist es seiner ernsten Liebesmühe, «dem Fleiß, den keine Mühe bleichet», gelungen, sich dem von Jugend auf erstrebten Ziele zu nähern und seinem Ruhmeskranze zwei der schönsten Blätter als Shakespeare-Darsteller einzufügen: Heinrich IV. und den Lear. Als Heinrich IV. (I. T. zuerst am 2. Juni, II. T. am 12. Juni 1890) verkörperte er die königliche Hoheit, der doch verstohlen der Wurm der Reue und des Grames am innersten Mark des Lebens zehrt. In seinen prächtigen dunkeln Gewändern, seiner majestätischen Haltung gegen Untergebene und Feinde, mit der feinen Hand, die nur wenig gestikulierte, und dem edel-gemessenen Gange — kein Schauspieler wird so bald über die Bretter schreiten, wie Sonnenthal es vermochte — bot er ein Bild selbstsicherer Würde. Allein das bleiche, eingefallene Antlitz, an dessen Seiten schlichtes graues Haar herabfiel, der müde Blick, die schwere, gleichsam zögernde Sprache, der Klageton der warmen dunkeln Stimme verriet ein krankes Herz. Sein Leiden war das einer religiösen, tief innerlichen, vornehmen Natur. Bei der Erwähnung der «segensreichen Füße» erhob er sich, schloß wie in Andacht die Augen und bekreuzte sich — nicht in frömmelnder Pose, sondern in der schlichten selbstverständlichen Offenheit wahr-

[1]) Minor, «Biogr. Blätter», II, S. 454; Wiener Abendpost, Fremdenblatt, Tagblatt, 23. Dezember 1881.

[2]) Tagblatt, 1. November 1891.

haft gläubiger Gesinnung. Die Strenge gegen Worcester war mehr ein der Schwermut mühsam abgerungenes Aufraffen zur Energie als das Aufwallen des Zornes. Sie entsprang der Furcht, daß der übermächtige Vasall die Zerrüttung der Majestät durchschaue.

Gegen Heinz kehrte er (III, 2) nicht sowohl die erzürnte väterliche Macht hervor als den tiefen Schmerz der in ihren schönsten Hoffnungen getäuschten väterlichen Liebe. Leise und eindringlich sprach er ihm ins Gewissen und zu Herzen; seine ernste Wehmut mußte den übermütigen, aber gut gearteten Jüngling zerknirschen. In stetig wachsendem Pathos schwoll seine Rede zu düster feierlichem Groll bei der Anklage, sein nächster und schlimmster Gegner sei der eigene Sohn. Während Heinzens Rechtfertigung sah man die heftige Bewegung, die in Heinrich vorging. Die Starrheit der vergrämten Züge löste sich, als spränge der eherne Reifen, der sein Herz zusammenpreßte. Eine freudige Verklärung verschönte das Antlitz; das Auge schwamm in Rührung, die Lippen bewegten sich, abgerissene Laute entrangen sich ihnen. Heinrich hielt sich nicht länger, er fiel dem Sohne mit dem Freudenrufe: «Dies tötet tausende Rebellen!» in die Rede, zog ihn zärtlich an sich und, verschlungen, als wären sie untrennbar verbunden, verließen beide den Raum.

Im zweiten Teile war die Gemütszerrüttung des Königs fortgeschritten, das Gesicht noch fahler, noch hagerer geworden, das Auge erloschen, die Hand vergilbt. Die ganze Erscheinung machte, abgezehrt, verbittert, vergrämt, den Eindruck des Morschen und Welken. In Nachtarbeit vertieft, saß Heinrich (III, 1) im Lehnstuhl am Schreibtisch. Er klingelte. Niemand erschien. Sie schliefen alle, indes er, den eine Krone drückt, wachte. Er arbeitete weiter. Klingelte wieder. Nun erst kam ein Page, dem er einen Auftrag matt und leise, mehr bittend als befehlend, erteilte. Dann erhob er sich mühsam. Seine Bewegungen waren schleppend, der Erschöpfung abgezwungen; der Monolog, in schlichter, doch getragener Rede, das Schmerzensstöhnen eines wunden Gemütes, weich, resigniert, königlich in seinem Gram, durchbebt von der nagenden Erinnerung an die Jugendschuld, über die der Geläuterte nicht hinwegkam, verhallend in einen tiefen Seufzer: «Schwer ruht das Haupt» — —

Mit Warwick sprach er sitzend. Es war ein Wühlen im alten Schmerz, als er der Prophezeiung Richards gedachte, die er bedeutungsvoll, aber mit versagender physischer Kraft, nach Atem ringend, tonlos vorbrachte. In den Schlußworten hörte man einen Sterbenden, sich selbst vertröstend, Pläne hinhauchen, die nie und

nimmermehr erfüllt werden; sah ihn sich an den letzten lieben Wunsch klammern, wie der Sinkende an den Strohhalm. So war auch der Schmerzausbruch über den vermeintlichen Kronenraub (IV, 4), der ohnmächtige Jammer des völlig Gebrochenen. Er schien zehnfach zu empfinden, was er nicht mehr in lauter Klage zu äußern vermochte. Bei Westmorelands Bericht ging ein schwacher Freudenschimmer über sein Gesicht. Die Stimme hob sich noch einmal. Aber Atembeklemmungen befielen ihn; er sank in den Lehnstuhl zurück und wurde auf ein Ruhebett gebracht, auf dem er, halb sitzend, unter Anspannung der letzten Kraft, mit jener angstvollen Eindringlichkeit, die sich bewußt ist, daß sie die letzten spärlichen Augenblicke nützen muß, in den Prinzen einredete. Die Entrüstung schien den schon verlöschenden Lebensfunken neu anzufachen, der starke Wille von ehedem den schwachen Leib zu zwingen. Während Heinzens Selbstverteidigung wiederholte sich gesteigert das Spiel des ersten Teiles (III, 2). Der sterbende Heinrich war noch derselbe Impulsmensch, der er in seiner Jugend gewesen. Rasch überzeugt, trat das warme Gemüt dem Sohne gegenüber in sein Recht — das goldene Gemüt, dem man die Anklagen, in denen es sich nun dem Jüngling erschloß, nur für selbsterniedrigende Übertreibung edelster Gewissenhaftigkeit anrechnete. Daß ihn jenes nicht einwandfrei erworbene Gut bedrückte, in dessen Besitz so mancher Selbstgerechte geschwelgt hätte, war nur ein Beweis mehr für die Vornehmheit, in deren Zeichen sein ganzes Wesen stand, für die Lauterkeit der Gesinnung, die so untrüglich in dem vollen Brustton seiner Stimme vibrierte.

Bei den Worten: «Mehr wollt' ich, doch die Lung' ist so erschöpft» — versagte ihm die Rede. Der Mund öffnete sich wiederholt, ohne Laute zu finden. Die Zunge klebte am Gaumen. Todesangst befiel ihn. Er sank, an Heinz gedrückt und von ihm gestützt, auf die Knie. Die schlotternden Hände krampften sich zum Gebet, schlugen gegeneinander, tasteten in qualvoller Hast des Prinzen Hüfte entlang. Bei Heinzens: «Ihr trugt, erwarbt» — — — hob der König noch einmal die Augen, und ihr brechender Blick fiel als ein stummer zärtlicher, versöhnter Abschied auf den Sohn, der ihm aufs Lager half. Ein plötzliches Zucken schauerte durch Heinrichs Glieder. Das Haupt sank jäh auf die Brust; er war dahin. Selten ist auf der Bühne mit leisen Mitteln ein so ergreifender und künstlerisch reiner Eindruck erzielt worden. Es war ein Kabinettstück, das sich mit jener Bescheidenheit und Diskretion, die den Ruhm des alten Burgtheaters gebildet haben, dem Ganzen einfügte, — wohl die in sich geschlossenste

Shakespeare-Arbeit, die die jüngere Generation von Sonnenthal gesehen hat.

Sein Lear (zuerst gespielt am 17. November 1889 knüpfte an die weichen Partien der Darstellung von Anschütz an, der im Lear «das grüne Uralter, stark und herrlich im Fluchen», aber daneben auch «das Kind im Greise» hervorgehoben hatte.[1]) Sonnenthals Lear machte schon bei seinem ersten Auftreten in entscheidender Weise den Eindruck der senil gewordenen Majestät. Zu der ehrwürdigen Heldengestalt stand der hastige Gang, der unruhige Blick, das kindische, vertraulich-hochmütige Winken mit der Hand im Widerspruch. Der Widerspruch veranschaulichte die Divergenz zwischen dem, was Lear war, und dem, was er nunmehr geworden: das Fortschreiten dieser Divergenz führte zu dem Zusammenbruch des Charakters.

Bei Cordelias unerwarteter Antwort betonte Sonnenthal das plötzliche Auflodern des Zornes.[2]) Die Brauen zogen sich zusammen; die Stirnadern schienen zu schwellen, und der Fluch brauste mit Vorwegnahme der ganzen ihm zu Gebote stehenden Wucht der Leidenschaft von seinen Lippen. Die völlige Unkontrolliertheit seines Stimmungsausbruches fand ihre Motivierung in dem mit aller Weichheit der Empfindung gesprochenen: «Sie war mein Liebling». So erklärte Sonnenthal aus der Enttäuschung eines zärtlichen Gemütes das plötzliche Umschlagen übergroßer Liebe in übergroßen Haß.

Sein Lear war also von vornherein vielleicht nicht unbedingt der Lear Shakespeares. Ihm fehlte der Einschlag wilden herzlosen Eigensinns, hochfahrender Selbstherrlichkeit, trotziger Selbstsucht, wie sie die unumschränkte Herrscherwillkür zeitigt und das reizbare verblendete Alter in die Halme schießen läßt. Die Verwandtschaft zwischen Lears Eigensinn und dem von Seelenroheit nicht freien Tugendstarrsinn der Cordelia ist oft erwähnt worden; auf die stärkere Familienähnlichkeit zwischen Goneril und ihrem Vater wurde meines Wissens noch nicht hingewiesen.[3]) Allein eine das Wesen der Rolle vor-

[1]) Vgl. L. Speidel, N. Fr. Presse, 1. Dezember 1889.

[2]) Vgl. die Schilderung eines ähnlichen Zuges in L. Devrients Lear, Shakespeare-Jahrbuch II, S. 292.

[3]) In Parenthese möchte ich darauf verweisen, daß das Thema des «Lear» bereits in den *Two Gentlemen* (I, 2) angeschlagen ist:

Julia: *His little speaking shewes his love but small.*
Lucetta: *Fire that's closest kept, burnes most of all.*
Julia: *They do not love, that doe not shew their love.*
Lucetta: *Oh, they love least, that let men know their love.*

urteilslos und ebenbürtig erfassende Darstellung der Goneril zeigt diese durchaus nicht als das entmenschte Scheusal des Undankes mit den ins Ungeheuerliche verzerrten fratzenhaften Zügen frecher Bosheit, für das sie der oberflächlichen Betrachtung gewohnheitsgemäß gilt. In richtiger schauspielerischer Durchleuchtung ist sie nicht mehr und nicht weniger als die durch Geburt, Befähigung und Schönheit zur Herrschaft prädestinierte Frau, die geborene Herrennatur, der weder Erziehung noch irgend welche Hemmungen des Gemütes oder der Sitte es jemals nahe gelegt haben, dieses ihr gutes natürliches Vorrecht auf was immer für eine Weise einzuschränken. Ihre Brust schwellt das Gefühl der Überlegenheit über den kindisch gewordenen Vater, der Ärgernis gibt und sie langweilt; über die geistig unbedeutendere, phantasielosere Schwester, deren Einbläserin sie ist; über den Gatten, der als Mann nicht vollwertig neben ihr steht. Zu dem Bewußtsein solcher Überlegenheit kommt der egoistische sich um jeden Preis durchsetzende Wille, das Erbteil des Vaters; nur daß die jüngere Goneril noch über den kalt berechnenden, zielbewußten Verstand und über den trotzigen Mut verfügt, die, sobald sinnliche Glut alle Kräfte dieser Vollnatur ins Treffen führt, bis ans äußerste gehen, sich weder durch kindliche Nachsicht, noch durch die Scheu vor dem Schwestermorde beirren lassen und, wenn alles verspielt ist, zu sterben wissen. In den Jahren seiner Kraft muß Lear als Mann gewesen sein, was «die goldene Schlange», die prächtige Teufelin als Weib ist. In dieser scharfsinnigen Auffassung, mit einem Zug ins Großartige, energisch im Umriß und fein ausgeführt im Detail, spielte die Goneril neben Sonnenthal in blonder, dunkeläugiger, üppigstolzer Schönheit Olga Lewinsky, und sein Lear schien noch impulsiver und weicher neben ihrer harten Geschlossenheit.

Alle Sätze, aus denen die rohe Selbstsucht des Barbarenhäuptlings spricht, der sich keiner Pflicht- und Sittlichkeitsforderung gegenüber für verantwortlich hält (— «Als sie uns wert war, schätzten wir sie so» — «Besser wär's, du lebtest nicht, als mir zur Kränkung leben»), wurden in seinem Munde zu Aufwallungen des alten Hitzkopfes, denen man keine buchstäbliche Bedeutung beimaß. Gegen Gonerils Gesinde (I, 4) kehrte er weniger den herrischen Gebieter als den launenhaften Greis hervor, der nicht warten und nichts Unangenehmes hören will. Gegen Kent schlug er einen gemütlichen Plauderton an. Die Güte gegen den Narren schien dem Bewußtsein eigenen Verschuldens zu entspringen («Eine bittere Pille für mich» — leise, mit zugekniffenen

Augen, wie in innerer Einkehr). Vor Goneril stand er, ein gescholtenes Kind. Er wurde irre an sich und an der Wirklichkeit. Gleichsam aus einem Traume erwachend, fragte er: «Bist du meine Tochter?» Nicht Wut, nicht Ingrimm, Verzweiflung packte ihn. Das Bewußtsein seiner Ohnmacht überwältigte ihn. Er gab sich auf. Er war innerlich gebrochen. Der Fluch über Goneril kam mühsam heraus, mit langen Pausen, unter erstickten Tränen, in äußerster Anstrengung aus der zermürbten Brust emporgeschöpft und gewürgt. In der folgenden Szene (I, 5) löste sich die Verzweiflung in tiefstem Schmerz.

Im zweiten Akt trat ein ohnmächtiges Ringen nach Fassung in den Vordergrund, ein von vornherein aussichtsloses Streben, des Jammers Herr zu werden. Freilich schien er sich den Trotz selbst abzuringen, wenn er gegen Glocester aufbegehrte: «Den Herzog Cornwall will ich sprechen und sein Weib.» Gleich darauf fiel er in seinen natürlichen Ton, indem er gutmütig, überzeugt, es könne nur ein Mißverständnis vorliegen, hinzusetzte: «Verstehst du mich auch, Mensch» usf.

Der zweite Fluch über Goneril brachte keine Steigerung des ersten; er floß müde aus einem müden Herzen und wirkte als eine jener Wiederholungen, in denen sich die Greisenhaftigkeit gefällt. Es war die Tragödie des Alters, die Sonnenthal vorwiegend spielte. Er stöhnte: «Ich bitt' dich, Tochter, mach mich nicht verrückt!» in tiefstem Herzenselend und doch sichtbar bestrebt, sich zu mäßigen, in offenbarer Angst, Goneril noch mehr zu reizen. In den Worten: «Ihr seht mich hier, 'nen armen alten Mann» — lag ein so hoher Grad von Hilflosigkeit, von rührendem Flehen um Erbarmen, daß die Hartherzigkeit seiner Tochter dazu gehörte, ihm zu widerstehen. Vorübergehend suchte er sein Herz in ironischer Entrüstung zu verhärten («Solch ruchlos Wesen sieht doch hübsch noch aus»); aber die Rührung stieg ihm nur desto unbezwinglicher in die Kehle. «Ihr denkt, ich werde weinen», kam wie unter blutigen Tränen erstickt heraus, und nach einer von innerem Kampfe ausgefüllten Pause folgte der jammervolle Aufschrei: «O Narr, ich werde rasend!»

Auf der Haide tobte er nicht mit den Elementen um die Wette, hielt keine Zwiesprach mit ihnen; seine Aufforderung zu rasen, klang wie gedämpft von der Verzweiflung, für deren ungeheuere Intensität die physische Kraft des Greises nicht ausreichte. Der Wahnsinn kam gleichsam beruhigend und erleichternd über ihn, als eine Lösung der furchtbaren Spannung seines ganzen Wesens. Sonnenthal spielte ihn

ohne pathologischen Zug, wie dies vor ihm Anschütz und L. Devrient getan. Im scheinbaren Widersinn deckte er den Sinn auf und zerlegte, auf die Stimmung jedes Satzes eingehend, das sprunghafte Ganze in Einzelzüge, deren jeder sein eigenes Gepräge erhielt: würdevolle Größe, getragenes Pathos, kindische Munterkeit. Das Klägliche und Wehmütige überwog. Er sagte weinerlich wie ein Kind: «Die kleinen Hunde, seht» usw.: und jammerte: «Ich bin ins Hirn gehauen!» und flüsterte scheu und niedergeschlagen: «Sie riecht nach Sterblichkeit.» Den Zuschauer überwältigte das Mitleid, nicht das Gruseln. Die Hauptcharakteristik lag im Tone. Der agierten Einzelzüge waren wenige, so z. B.: «Gebt die Parole!» (IV, 6) unter Vorweisung eines zerknitterten Papiers, das ihm die Instruktion bedeutete und mit dem er Edgars Antwort verglich. Die Parole stimmte. Er ließ ihn passieren. Denselben Wisch hielt er Glocester vor's Gesicht: «Lies!» Er kniete neben den Knienden hin, griff ihm wie ein Kind in die wunden Augenhöhlen und sagte lachend, als handelte es sich um eine Neckerei: «Oho, stehen wir so miteinander?» Dem Gloucester predigend, faßte seine Hand, wie zufällig, an Edgars breitkrämpigen Hut. Ein schlauer Gedanke schien in ihm aufzusteigen. Der Hut fiel zu Boden, und er fuhr mit dem Fuß hinein, wie in einen Pantoffel. Bei: «Dann schlagt sie tot» — — schwang er seinen langen Stab wie eine Lanze mit beiden Händen zum wuchtigen Hiebe — kraftlos, ohne Zielsicherheit.

Lears Erwachen zum Leben (IV, 7) geschah in leisen, langsamen, einförmigen Tönen von weichster Innerlichkeit, zitternd vor Freude, lallend zwischen Weinen und Lachen, in kindischer Zaghaftigkeit («Spottet meiner nicht!»). Mit dem Finger prüfte Sonnenthal, ob Cordelias Tränen naß seien, wie Garrick. Williges Aufrechthalten guter Tradition als Beweis einer freundlichen und ehrlichen Gesinnung paßt so recht in das Gesamtbild dieser von Mißgunst und Hochmut entfernten künstlerischen Persönlichkeit.

Dem Ganzen entsprechend war auch der Schlußeindruck seines Lear mehr der erhebender Rührung als gewaltiger Erschütterung. Man glaubte es ihm vielleicht nicht unbedingt, daß er den Sklaven, Cordelions Henker, erschlagen habe; aber sein: «Niemals — niemals!» macht denen, die es vernommen, noch in der Erinnerung die Augen feucht. Dieser dem Gemüt entquellende, unnachahmlich warme und seelenvolle Ton war bei weitem das Beste, was Sonnenthal besaß; aber er bedeutete an sich einen Schatz. Er gab seinem Kunstschaffen etwas Weihevolles, von edler Überzeugung Durchglühtes.

Er befähigte ihn, am hinreißendsten das Unausgesprochene und Unaussprechliche auszudrücken. Er war der Zauberschlüssel, der ihm die Herzen erschloß, selbst wenn der Verstand des Zuschauers ihm etwa nicht unbedingt folgte; wie sein eigenes Herz die Wunderlampe bedeutete, in deren Schein er ungleich mehr als in der klaren Helligkeit der Überlegung die Gebilde des Dichters sah. Darin lag die Poesie seines Gestaltens, aber zugleich eine Gefahr. Sonnenthal ist, wie er von Anbeginn seiner Laufbahn Shakespeare nachgetrachtet, auch sozusagen mit einer Shakespeare-Rolle auf den Lippen gestorben: er studierte den Shylock und beabsichtigte, zu der alten Macklin'schen Auffassung des Juden als des rechtschaffenen, in seinem Recht gekränkten, nichts als sein gutes Recht verfechtenden tragischen Helden zurückzukehren. Hatte bei Sonnenthals Lear die unvergleichliche Kraft seines Könnens etwaige sich gegen die Auffassung ergebende Bedenken niedergeschlagen, so wäre dies vielleicht bei einem auf so gänzlich falsche Basis gestellten Shylock nicht möglich gewesen.

Sonnenthal hat eben alle seine Gestalten vorwiegend bei ihrem Menschentume gepackt, und hat von dem Allzumenschlichen nichts wissen wollen. «Seit ich die Ehre habe, Menschendarsteller zu sein», sagt er äußerst charakteristisch in einem Briefe.[1]) Die Überzeugung, daß in jedem Menschen ein Dulder stecke, war die Brücke des Verständnisses und der Sympathie, über die er der Gestalt beikam, und zugleich der Gipfel der Versöhnung, zu dem er sie hinanführte. Wo er mit dieser seiner schönen Menschlichkeit nicht auskam, lag auch die Grenze seiner Kunst. So gereicht es gewissermaßen ihm selbst wie der Menschheit zum Ruhme, daß er alles in allem wohl mit dem Wahrsager in «Antonius und Cleopatra» von sich sagen durfte:

In Nature's infinite book of Secrecy
A little I can read.

Was vermöchte ein darstellender Künstler Höheres?

Wien. Helene Richter.

Adalbert Matkowsky,

geb. den 6. Dezember 1858 zu Königsberg — gest. den 16. März 1909 zu Berlin.

Nicht die kahle Theorie, sondern die tägliche Erfahrung bringt uns dazu, unter den Schauspielern von Belang zwei Gruppen zu unterscheiden: die Persönlichkeitskünstler und die Verwandlungsvirtuosen.

[1]) Eisenberg, S. 189.

Auch das große Publikum, dem es um keine Kunstlehre, sondern um den Genuß zu tun ist, wird dieser Sonderung in den Erwartungen gerecht, die es seinen Lieblingen entgegenbringt. Von den Einen erwartet es gleichsam ein Versteckenspiel mit der eigenen Person, eine verblüffende Überraschung durch äußere Merkmale der Erscheinung, Maske und Haartracht, Haltung und Kleidung, Geste und Stimme, eine in die Augen und Ohren springende Umformung des Wesens, die dem Charakterisierungszwecke dient und obendrein den vertrauten Kennern das eigentümliche Ergötzen bereitet, das in der Auflösung eines Rätsels liegt, das sich einstellt, wenn man das Bekannte aus Verschleierungen und Andeutungen allmählich herausfindet. Die andere Art von Künstlern legt auf diese Überraschungen wenig oder gar kein Gewicht; sie bietet in den äußeren Merkmalen der Erscheinung von vornherein nur in großen Strichen das, was der Dichter, der historische oder gesellschaftliche Boden des Stückes oder etwa eine besondere Situation vorschreibt, legt ihr Selbst breit und unverhohlen in die Rolle hinein, will nicht persönlich erkannt oder erraten sein und holt alle Wirkungen aus der Kraft hervor, die Stimmungen und Affekte, die in der Rolle liegen, in sich zu erleben und an sich, an der eigenen Person, miterleben zu lassen.

Scheinbar wendet der ausgesprochene Verwandlungskünstler eine größere Mühe auf; in hundertfältigen Beobachtungen sammelt er Merkmale, die von Leidenschaften, Schwächen, Gewohnheiten guter und schlimmer Art in die Gesichter und Gestalten geprägt werden, Standeseigentümlichkeiten und Sonderlingszüge, auch Zufallsspiele der Natur von erschreckendem oder komischem Effekt. Der ungeheure Reichtum der Physiognomiebildungen, der Mienen, Geberden, der Organlagen und Klangfarben, sowie aller im Leben vorkommenden Besonderheiten ist ihm ein Reservoir, aus dem er rastlos schöpft, was eben für eine bestimmte, in ihrer Nachahmungsfähigkeit doch begrenzte Natur erreichbar ist. So ist seine Virtuosität sinnenfällig, erregt auf den ersten Blick am meisten Bewunderung und hat auch den Vorzug der leichten Anregung, die nicht allzu viel Mitarbeit des Zuschauers fordert, für sich. Die Arbeit des Persönlichkeitskünstlers drängt nicht so rasch und nicht so auffällig nach außen, man sieht und hört vor allem ihn selbst, die kaum wesentlich veränderte Physiognomie, die ihm eigene Sprache und Haltung, die Natur, die man kennt und erwartet. Alles, was uns fesselt, worauf es ankommt und was das Publikum mit fortreißt, liegt da in dem Reichtum dieser eignen Natur. Sie lebt sich in einen Menschen und in ein Menschen-

geschick hinein, und ihre Organe reagieren darauf, wie auf ein eigenes Erlebnis. So sucht sie garnichts von sich zu verhehlen, sondern aus dem Affekt heraus möglichst viel von sich zu bieten. Gelingt es ihr, diesen inneren Vorgang anschaulich zu machen, so werden wir mitarbeitend und miterlebend immer aufmerksamer auf die Zeichen der inneren Bewegung, die ungeahnte Kräfte des Wesens frei macht, neue Saiten des Gemütes vibrieren läßt, seelische Geheimnisse entschleiert, bis wir gar kein Gefühl der Zeichensprache mehr haben und gleichsam mit einem Freunde, der zu Außerordentlichem berufen scheint, ein außerordentliches Geschick durchmachen. Man sieht: verschiedene Ausgangspunkte und verschiedene Endwirkungen. In dem einen Falle werden wir durch virtuose Verstellungen überrascht und überrumpelt, aus denen wir mühsam das Vertraute heraus erkennen, in dem anderen langsam durch das Vertraute angezogen und gefesselt, das allmählich durch neue Seiten einer tiefen und reichen Natur uns tief in das Interesse hineinzieht. Selbstverständlich handelt es sich da nicht um eine glatte Scheidung: der Verwandlungskünstler sänke bald zur mechanischen Wirkung herab, wenn sein Inneres unbeteiligt bliebe, wie es nach dem schon von Lessing erkannten Gesetze, daß gewisse äußere Merkmale von selbst nach innen zurückwirken, garnicht bleiben kann. Und der Persönlichkeitskünstler wird die äußeren Hilfen nicht nur nicht verschmähen, sondern kraft der Phantasie, die ihm die ganze Gestalt vor Augen führt, auch fordern, wenn sie ihm auch mehr erweckende Symbole als genaue Abbilder irgend eines wahrgenommenen Typus bedeuten. Aber a potiori wird an hervorragenden Bühnenkünstlern der gekennzeichnete Unterschied immer zu Tage treten; er beruht eben auf der Grundanlage des Talents, das bei dem Einen im äußeren Beobachten und Sichaneignen, bei dem Anderen im inneren Erleben und Sichentwickeln liegt.

Adalbert Matkowsky, dem diese Zeilen gelten, war der geborene Persönlichkeitsschauspieler, vielleicht der stärkste, den ich kennen gelernt habe, aber auch der eigenwilligste, der äußere Hilfen besonders gering schätzte und sich ganz auf die Erschließung der eigenen Natur vertrotzte. Er ist der Schauspielkunst nicht sammelnd, grübelnd, Eindrücke suchend und kombinierend nachgegangen: sie war ihm vielmehr ein Bedürfnis als jene Sphäre, in der ein starkes Temperament und eine durstige Phantasie sich betätigen und befriedigen konnte. Sicher war ihm die Beobachtung des äußeren Lebens nicht fremd und hat ihm manche Hilfe geboten. Aber der Schwerpunkt seiner Künstlersehnsucht und -tätigkeit lag von Jugend an nicht in

den Versuchen einer mosaikartigen Charaktergestaltung, die sich Zug um Zug der eigenen Persönlichkeit aufprägt, sondern in dem Drang, mit der Erregbarkeit eines starken Naturells die Schicksale der Dramenhelden nachzuleben, die Welt der großen Abenteuer, Entschlüsse und Affekte, wie sie die große Dichtung darbietet, an sich und für Andere zur Wahrheit zu machen. Solche schauspielerische Künstlernaturen, die in unserer skeptischen Zeit nicht häufig auftreten, tragen Züge der ritterlichen Romangestalten einer hinter uns liegenden Zeit in sich; sie sind im tiefsten Grunde Tat- und Kraftmenschen, die mit ihrem phantastischen Drange nach großen Erlebnissen in eine Kultur versetzt sind, die mit ihrer Gliederung und Überwachung der Gesellschaft einen leisen und bedächtigen Lebensgang vorzeichnet, und denen jene vortragende Kunst, an die sich die ganze Persönlichkeit hingibt, einen Weg erschließt, aus der Ernüchterung einer Welt voll ängstlicher Ordnung und fester Schranken zu entkommen. Diesem elementaren Drange zu einem starken Phantasieleben, zu einem Schwelgen in großen Affekten, das uns in Matkowskys Künstlertum unverkennbar begegnete, entspricht auch die Art, wie er zum Schauspielerberuf gelangte. Aus seiner Vaterstadt Königsberg wollte er, wie er uns selbst erzählt, schon als kleiner Junge entlaufen, um ein fahrender Geselle zu werden und in vorzeitigem Drange zu erfragen, was das Leben sei. Die Mutter hatte Mühe, das Kind zu hüten, und als der Siebenjährige eine Artistenfamilie des Zirkus Carré kennen lernte, freundete er sich innig mit der Sippe an und faßte den Entschluß, mit ihr davonzuziehen. Er verbarg sich im Requisitenwagen der Truppe und war schon ziemlich weit — bis Danzig — gekommen, als er am dritten Tage eingeholt und zur Mutter zurückbefördert wurde. Diesem Kinde bedeuteten die Bretter tatsächlich die Welt, aber zunächst nicht im Sinne der Spiegelung, wie das Wort gemeint ist, sondern eine zweite Welt voll Buntheit, Gefahren und kecker Versuche, ein erträumtes Märchendasein jenseits der philiströsen Enge bürgerlicher Verhältnisse, ein Feld freier Kraftbetätigung, die der Alltag versagte. Als der Schulknabe dann zu regulärem Lernen verhalten wurde, lugte er sehnsüchtig zu allen Fenstern der Normalbildung hinaus, die ihm einen Ausblick ins Land der Phantasie gewährten. Er flüchtete jetzt geistig aus der umschränkten Welt vorgezeichneter Beschäftigung: nur das Phantastische und Hochgestimmte zog ihn an. Er war an der kgl. Realschule in Königsberg der bevorzugte Deklamator, aber sonst so wenig schultüchtig, daß man ihn früh aus der Anstalt nahm und

zum Lehrling in einem Importhause bestimmte; das entsprach freilich noch weniger seinen Neigungen, und er drängte zur Schule zurück, wo endlich einer seiner Lehrer, der des Englischen, gelegentlich einer Besprechung des «Hamlet» die einseitig starke Begabung des Schülers erkannte und ihn — ganz gegen alle Pedantenregel — ermunterte, sich aus dem Schauspielhause die stärkste Anregung zu holen. Wie er dann endlich, an- und aufgeregt durch die Hamletdarstellung Emerich Roberts, der in Königsberg gastierte, den frühen Übergang zum Schauspielerberuf durchsetzte, von dem überaus kunstverständigen Hofschauspieler Heinrich Oberländer in Berlin in die Technik des Mimen eingeführt wurde und, von seinem Meister empfohlen, an der Dresdener Hofbühne als Nachfolger Dettmers festen Fuß faßte, — das soll hier, wo es sich nicht um eine Biographie, sondern um eine Charakteristik handelt, nicht ausführlich erzählt werden. Genug daran, daß nicht kluge Berechnung oder klügelnde Reflexion, sondern starke Bedürfnisse des Temperaments und Impulse der Phantasie ihn auf die Bühne drängten, und daß diese elementaren Triebkräfte, so sehr sich sein Verständnis vertiefte und sein Verhältnis zur Kunst klärte, bis in die Meisterzeit hinein entscheidend für sein ganzes Wirken blieben.

Das Instrument des Schauspielers ist seine eigene Person, und die Natur hatte Matkowsky mit einem herrlichen Instrumente bedacht. Überaus kräftig und ebenmäßig gebaut, muskelstark ohne Schwerfälligkeit, von Natur aus elastisch in den Bewegungen, so daß seine Gesten, selbst wenn er das Äußerste wagte, nicht fahrig wurden, trug er auf den kräftigen Schultern einen Kopf, der von den Jünglingstagen bis in die späte Manneszeit in den edlen Konturen, in der gesunden Fülle, die die Züge abmilderte, im feurigen Blick und in einem gewissen Reichtum der Zeichnung, der ein außerordentliches, wechselvolles Mienenspiel gestattete, einen fesselnden Eindruck machte. Der Grundcharakter der Physiognomie war ein naiver, trotziger Idealismus, eine edle, offene Kraft des Temperaments, die sich gebieterisch durchsetzt: aber diese nie verleugnete Ursprache des Gesichtes differenzierte sich aufs Mannigfaltigste unter der Herrschaft der Affekte, die in alle Muskeln eindrangen, alle Nerven vibrieren machten und die Blicke färbten. Die von starken Brauen überwölbten, großen, dunkelblauen Augen, der schmale Mund mit der etwas gespannten Oberlippe, die jedem Gesicht etwas Hochgemutes gibt, die gerade, volle Nase mit den beweglichen Nüstern, die vollen, in späteren Lebensjahren übervollen Wangen und das satte Kinn waren von einer

wundersamen Beweglichkeit, die nie etwas Erzwungenes hatte, sondern, an eine Flut gemahnend, die dem leisesten Windhauch nachgibt, alle Lichter und Schatten der seelischen Berührtheit im Antlitz gewahren ließ. Dazu kam eine Stimme von edlem Baritonklang, die vom unterdrückten Naturlaut der gehemmten Kraft, vom weichen, leise schwirrenden Klageton des Zweifels und der Resignation bis zu den hastigen Donnerschlägen des Affektes alle Register beherrschte, ohne jemals ins Kreischende, in die Manier der gerissenen Töne zu fallen. Im Vollbesitz solcher Mittel trieb Matkowsky vielleicht manchmal Verschwendung, aber niemals die des selbstgefälligen Krösus, der seine Schätze zeigen will, sondern immer die des Genießenden, der zum Mitgenusse einlädt. Seine Seele schwelgte gleichsam in großen Aufgaben, die ihm gesetzt waren. Er sog sie mit allen Organen ein und suchte sie mit allen Organen für Andere wirksam zu machen; dabei gab es vielleicht Übertreibungen, aber niemals Nebenabsichten, die jenseits der Dichtung dem Schauspieleregoismus fröhnen. Er war immer ganz drin in den Charakteren, die seine Einbildungskraft erregt hatten, und wenn ihm, namentlich im modernen Konversationsstück, für das er von Natur aus zu groß und zu massig geraten war, mancher Zug überstark geriet, so hatte diese Verdichtung doch niemals etwas mit einer Fälschung zu schaffen; auch wenn die Natur die Grenzen des Vorwurfs übersprang, bewegte er sich doch immer in der Richtung des ehrlichen Künstlers, der ein inneres Gesicht versinnlichen will. Die Vorstellung war ihm unverkennbar immer als ein Ganzes aufgegangen, so daß er Ton und Betonungen, Geberde und mimische Hilfsmittel nicht etwa suchte, sondern sich mit intuitiver Kraft, gleichsam mit einem Schlage, in Charakter und Schicksal hineinversetzte und das, was er auf die Szene brachte, immer wieder wie ein Ganzes wirkte. Ein gründlicher Fehlschlag war dabei nicht völlig ausgeschlossen; es konnte wohl vorkommen, daß er die Gestalt anders sah als der Dichter sie gesehen haben mochte, daß seine impulsive Natur Züge in den Charakter hineindichtete, die nicht die vom Autor gewollten waren; dann runzelte der Kenner manchmal die Stirne; aber das Publikum, und so auch das Stück Publikum, das zuletzt in jedem Kenner steckt, wurde trotzdem mit fortgerissen, weil die im Sinne der Dichtung verfehlte Gestalt an sich doch Leben hatte und — mit wenigen Ausnahmen — in sich ein ganzes Bild darbot. Auch wo er völlig mit dem Dichter dichtete, geriet ihm mitunter ein Zug oder ein Ton zu stark: die Erregung, die durch die vorgestellte Situation in ihm ausgelöst war, sprang ge-

mäß seiner Kraftnatur da und dort einmal über die Linie des Affekts, die das Wort des Dramatikers vorzeichnete, hinaus. Dessen wurde man aber erst immer hinterher, wenn man die szenischen Bilder an sich vorbeiziehen ließ, gewahr. Im Moment überzeugte die Ehrlichkeit, ergriff die Ergriffenheit. Wo sich vollends sein Temperament ungehemmt austoben konnte, wo das Feuer seines Naturells mit dem flammenden Dichterwort prasselnd, lohend und explodierend zusammentraf, gab es künstlerisch reine Wirkungen machtvollen Affekts, die auf der zeitgenössischen Bühne nicht ihresgleichen hatten. Von dem typischen «Loslegen» kraftbegabter Schauspieler, die eine Rolle «hinhauen» und eine Donnerrede wie eine Arie auf Noten setzen, waren diese Eruptionen Matkowskys grundverschieden. Er hatte das Pathos der Innerlichkeit, das sich der ganzen Person bemächtigt, das man aus den vorbereitenden Stimmungen, aus Zurückhaltung, Qual, Staunen, stillem Groll hervorwachsen sieht und das wie die notwendige Entladung eines Gewitters hereinstürmt. Und jeder heftige Ausbruch der Empfindungen war in die besondere Farbe der Erregung getaucht, empfing — weit entfernt von den feststehenden Paradestücken vieler Temperamentschauspieler — aus den Tiefen des Charakters heraus Tempo und Tonart und die ganze Individualsprache der Mienen und Bewegungen. Wenn die leidende Majestät des Ödipus in königlicher Selbstanklage zusammenbrach, wenn der stürmende Unwille des Coriolan die andrängende Gemeinheit von sich hinwegscheuchte, wenn Götzens getäuschte Treuherzigkeit in wilden Tönen hervorgrollte — immer war er in der Befreiung des Elementaren ein Anderer und war es wesentlich von innen heraus, durch jene Mittel, mit denen der Kostümschneider, der Perückenmacher und der Schminkkünstler wenig oder nichts zu schaffen haben. Sein Kollege Max Grube, der ihm einen Blütenkranz heiterer Erinnerungen auf das Grab gelegt hat, erzählt launig von der aus Naivität und Geringschätzung gemischten Stimmung, mit der er den äußeren Hilfsmitteln der Charakteristik gegenüberstand; er hatte Vorliebe für eine bestimmte Art von Rüstungen und Ritterstiefeln, die man ihm schwer ausredete, wenn sie in den Zeitcharakter nicht hineinpaßten. Diese Dinge waren ihm kein Gegenstand des Studiums, sondern die beiläufigen Objekte phantastischer Liebhaberei, wenn es hochkam, anregende Symbole; den Schwerpunkt suchte und fühlte er in der Empfindung, die seine ganze Person durchdrang, — darin wie in manchen anderen Stücken dem italienischen Tragöden Ernesto Rossi verwandt, der von einer heiteren Tafelrunde aufspringen konnte, um

in wenigen Momenten eine erregte dramatische Situation aus entlegenen Welten vor die Sinne der Zechgenossen zu zaubern. . . . .

Bei einem Künstler, der nur schaffen kann, wenn er ein Stück eigenes Leben dahingibt, hängt die menschliche Entwicklung mit dem Gestaltenkreis, den er lebendig macht, auf's Innigste zusammen. Matkowsky gehörte nicht zu jenen Schauspielern, die, kalt beobachtend und die Natur überlistend, in jungen Jahren Greise oder pedantische Sonderlinge darstellen; und um die Wende der fünfziger Lebensjahre lag es ihm fern, sich in die erotische Einseitigkeit der stürmischen Liebhaber zurückzufinden. In verschiedenen Lebensphasen trug er die reichste Differenzierung in Gestaltenkreise, die immer seinem persönlichen Werdegang entsprachen, hinein. Ich habe ihn beobachtend durch drei solcher Phasen verfolgen können, die in der künstlerischen Entwicklung zugleich die menschliche abspiegelten. Aus der Dresdener Zeit und zwar aus der ersten, in der kurz nach Dettmers Tode sein Stern eben aufging, hat sich sein Don Cesar in Schillers «Braut von Messina» besonders tief meiner Erinnerung eingeprägt. Er stand damals in der Blüte jugendlicher Männlichkeit, die in ihrer Fülle nahe an die Üppigkeit grenzte: seine weichen, runden Züge hatten noch nicht die Runenschrift, die ihnen in der Meisterzeit eingeprägt war, und im Timbre der Stimme lag etwas Zärtliches, das sich später verwischte. Bei all dieser einschmeichelnden Äußerlichkeit sprühte in diesem Cesar, im Blick, in der erzwungenen Ruhe der Eingangsszenen, im Zucken der besinnungslosen Erregungen, etwas Gefährliches und Unheimliches, das ich an keinem zweiten Darsteller der Rolle wahrgenommen habe. Man fühlte von Anbeginn an, daß in dieser Natur die Quellen eines dunklen Verhängnisses entspringen. Matkowsky und die geniale Bayer-Bürck, damals schon eine Greisin, aber noch ungebrochen in der Kraft und höchst originell in der echt matronenhaften Darstellung der Isabella, die nicht einseitig in großen Tönen und Bewegungen schwelgte, sondern durch die Hoheit den leidenschaftlichen Eigenwillen hindurchtrotzen ließ, schienen aus einer anderen Welt zu kommen als die darstellerische Umgebung. Die übrigen deklamierten die Verse, diese beiden starken Naturen arbeiteten die Charakterdichtung heraus, über die der Schleier der Schicksalstragödie gebreitet ist. Dann sah ich Matkowsky in der Zeit, in der sein Ruhm sich verbreitete und die vielbegehrten Gastspiele ihn bis nach Amerika führten. Es war die Periode der vollsten Ungebundenheit seines Wesens, die kurze Zeit des Hamburger Engage-

ments, in der er, seiner ganzen Kraft bewußt, möglichst weit nach allen Richtungen des Ungezügelten ausgriff und das Bunte, Verwegene, Seltsame ihn am meisten reizte. Neben den klassischen Aufgaben wählte er damals mit Vorliebe auch solche, die, wenn auch minderwertig in literarisch-dramatischem Betracht, der Freude am Abenteuerlichen, der Neigung zu unheimlichen Explosionen des Naturells entgegenkamen. Er bespiegelte sich in dem Virtuosenstücke «Kean» und gefiel sich in einer dramatischen Bearbeitung des Dostojewsky'schen Romans «Raskolnikow», die, wenn auch in rohen Umrissen, die psychologischen und pathologischen Züge einer nach innen wühlenden, den ganzen Menschen verzehrenden Leidenschaft auf die Szene brachte. Das Dämonische, das in ihm lag, war in solchen Rollen entfesselt, es blitzte selbstherrlich hervor und, glaubte man auch an die Stücke nicht, so mußte man doch an die Charaktere glauben, in denen er mit seiner ganzen Leidenschaft aufging. Freilich schien er in solchen Stücken allein auf der Szene zu stehen; die sich in ihrem Übergewicht abhebende Stärke mußte wie Übertreibung wirken — das galt auch von der ersten Zeit, in der er in Berlin wirkte (von 1889 an) und in der Fontane seinen Kraftäußerungen mit einem Gemisch von Anerkennung und Bedenken gegenüberstand.

An diese Tage des Sichaustobens schloß sich das letzte Jahrzehnt seiner gesammelten Berliner Wirksamkeit. Die Kraft blieb auf der Höhe, die Ideale, an die sie sich hingab, wurden größer und reiner, die Charaktere der Weltdichtung drangen immer mehr in sein Leben ein. Wenn ihn ehedem vor allem die großen Momente hinrissen, in die er sich hineinversetzte, die einzelnen Exaltationen, an denen er sich berauschte, so bohrte er sich jetzt in die einheitlichen bedeutenden Gestalten, in die Tiefen der dichterischen Motivierung, aus denen das Große hervorwächst, ein. In dieser Zeit gedieh ihm der unvergleichliche Grillparzer'sche «Ottokar», der — jenseits aller Heldenschablone — den ergreifenden Kampf zwischen angeborener und anerzogener Brutalität und wahrhaft königlichen Idealismus veranschaulichte, der Sophokleische Ödipus, den die stolze Tragik der sich überstürzenden Kraft vom ersten bis zum letzten Moment durchzitterte, ein Götz, in dem das Element deutscher Biederkeit wohl schwach entwickelt, aber die naive Herzenskraft unwiderstehlich war, ein Tell, mehr ritterlich als volkstümlich, aber von höchster Originalität in den Momenten, in denen die demotische Kraft ins Heroische hineinwächst und in dieser Meisterperiode ent-

wickelte und festigte sich sein Verhältnis zu Shakespeare. Dieses war gleichsam von seiner Natur gefordert, von der Art der Künstlergenialität begünstigt und brachte das Können Matkowskys zur höchsten Reife.

Das Gestaltenheer des britischen Weltdramatikers ruht ganz auf der Anschauung, die «mit der Natur wetteifernde» Fülle Shakespeare'scher Dichtung ist, so weise sie vom Geiste beherrscht wird, in ihrem ganzen Farbenreichtum aus dem Leben heraus empfangen, nirgends aus der Berechnung geboren, durchweg aus der Kraft der Phantasie gezeugt. Wie alles Lebendige reizen diese Dichterschöpfungen rastlos den Erkenntnis- und Forschungstrieb; an ihrer Wiege aber stand nicht die Reflexion, weder die Spekulation des Philosophen noch die des Theaterdichters, sondern die Intuition, die große Gabe innerer Gesichte, jenes geniale Anschauungsvermögen, das alles aus der Natur Empfangene beseelt, in seinen Wesenszügen verstärkt zurückstrahlt. Fleiß und Nachdenklichkeit, die ein Bild mosaikartig zusammenstellen, werden allein niemals ein kongeniales Verhältnis zu Shakespeare erreichen, dazu gehört die befruchtende Eingebung der Phantasie, die Fähigkeit, mit einem Schlage ein Ganzes zu erschauen, das sich nicht etwa aus Teilen zusammenfügt, sondern als etwas Organisches, Unzertrennbares vor der Seele steht, wenn es auch erst vor dem verweilenden Blicke immer deutlicher wird und wie aus Verschleierungen immer klarer im Zusammenhange seiner Züge emportaucht. Diese Art zu empfangen, zu schauen, einen Eindruck innerlich wachsen und in sich vollenden zu lassen, war aber vor allem die Matkowskys. Er war als ausgesprochener Phantasieschauspieler zur künstlerischen Versinnlichung Shakespeare'scher Gestalten berufen. Dazu kam noch ein Moment: Shakespeares Vorliebe für starke Vitalität, für elementare Menschenkraft, die sich durch den bewundernswerten Reichtum, die unerschöpfliche Differenziertheit seiner Charaktergestalten unverkennbar hindurchzieht. Bei allem Gleichgewicht der moralischen Welt Shakespeares, in der keine Schuld ungesühnt bleibt und die Herren- wie die Sklavennatur unerbittlich das Los erleben muß, das sie sich selbst bereitet hat, ist doch die Liebe des Dichters für die starken, elementaren Naturen unverkennbar; auch wenn diese Ungeheuerliches wagen, woran sie scheitern müssen, fällt ein glänzendes Licht auf ihren Untergang. Manches, was man als politisch-aristokratische Richtung Shakespeares deutete, führt in letzter Linie auf die Neigung zur Naturaristokratie der Kraftmenschen, denen vor allem seine Teilnahme gehörte, zurück.

Auch aus einem namenlosen Diener, der stark genug ist, sich in einem furchtbaren Momente als Richter zu fühlen und zu betätigen, schafft er im Fluge einen Helden. Und selbst die herrliche Gestalt Hamlets, die aus geistiger Überkraft so schwer zur Tat gelangt, beweist nichts dagegen; ihre Antriebe zum Großen, die alles niedrige und mittlere Menschenmaß überspringen, geben ihr die Herrschaft über die ganze Umgebung. Auch nach dieser Seite hin war Matkowsky der geborene Shakespeare-Spieler: sein Kraftenthusiasmus, der schwächliche Rollen leicht zersprengte, konnte hier ungehindert ins Weite und Hohe streben, ohne auf beengende Schranken zu stoßen.

Matkowsky hat schon in jüngeren Jahren einige bedeutende Shakespeare'sche Rollen gespielt, wie den Prinzen Heinz in «Heinrich IV.», wie den Romeo, die mir zu sehen leider nicht vergönnt war. Die Zeugen dieser frühen schauspielerischen Waffengänge erzählen von berauschenden Siegen. Sein Heinz soll wundersam in der selbstsicheren jugendlichen Lebensbejahung, in jener fröhlichen Sonnigkeit gewesen sein, die ihren edlen Glanz, selbst wenn sie Pfützen bescheint, nicht verleugnet, sein Romeo durchtränkt von einer Ungeduld der Leidenschaft und von einem Todesmut der Erotik, die den Zuschauer nicht zu Atem kommen ließen. Philipp Stein erzählt in seinem anregenden Büchlein über Matkowsky nach den eigenen Mitteilungen des Künstlers, zu welchen Ekstasen sich dieser durch das Nachleben Romeos hinreißen ließ. Es dünkte ihm ein Zwang, in der Gartenszene sich nicht auf den Balkon zu Julia hinaufschwingen zu können und in der Straßenszene zu Mantua brachte er es nicht über sich, den Boten melancholisch und sinnend zu erwarten, sondern stürzte hastig auf die Bühne und ging unruhig mit den Blicken suchend hin und her, wie einer, der mit allen Lebensorganen an dem Eintreffen einer Botschaft hängt.

In der Meisterzeit Matkowskys habe ich seinen größten Shakespeare-Gestalten folgen können. Wie ein bedeutendes Erlebnis hat sich mir sein Macbeth eingeprägt: eine vom Helldunkel des Märchens umflossene Heldengestalt, die ganz auf Naivität gestellt war und deren Aufstieg und Untergang unberührt von irgend einem Hauche der Berechnung, ausschließlich durch die Macht der Empfindung, bedingt schien. Man sah vom Anfang bis zum Ende, bis zur Entartung des Wüterichs, einen aus dem Gleichgewicht geratenen Adelsmenschen, der vom Impuls des Ehrgeizes irregeleitet, in der verhängnisvollen Richtung vorwärts stürmte und gegen andere wütend.

sich selbst die größte Qual bereitete, sich an Bluttaten verblutete und in der Bestialität noch einen Zug der Löwennatur bewahrte. Die wortlose Qual des Naturells, das keinen Schritt zurückmacht, das in die Lüge verstrickt, sich selbst doch nicht verleugnen möchte, das naiv-düstere Staunen und Starren unter dem schmerzhaften Drucke dämonischer Mächte, denen die zur aufrechten Haltung strebende Natur nicht mehr entrinnen kann, war von unvergleichlicher Großartigkeit. Dann sein Antonius im «Julius Caesar»: leuchtend, hell, blitzend von Verwegenheit und Klugheit, ein Gemisch von Phöbus und Hermes, mit den Menschen spielend, wie mit Schachfiguren und dabei doch kein kalter Spieler, sondern voll Leidenschaft auch in den Szenen der Zurückhaltung und rethorischen Berechnung, ein frühgereifter Menschenkenner und -verächter, dem aber selbst nichts Menschliches fremd ist und der mit allen Fibern seines Wesens leidenschaftlich seinen Zwecken dient. Prächtig vor allem war sein Doppelspiel im Verkehr mit den Massen, sein bewußtes, von leichter Ironie angehauchtes Hinarbeiten auf die Wirkung und sein echtes, in den Blicken aufblitzendes, in die entscheidenden Worte hineinflammendes Triumphgefühl, sobald er die Wirkung erreicht sah. Eine gewisse Verwandtschaft mit diesem Charakter hatte sein «Coriolan» im Gefühl der Überlegenheit und der Massenverachtung; aber der Grundton war freier, edler und selbstherrlicher, die Geringschätzung der Masse offen ausgedrückt, der Vollton auf die Note des Stolzes gelegt, der nicht einmal den Schein der Werbung um Pöbelgunst auf sich nimmt und der bis zum verderblichen Hochmut den Ekel vor der Gemeinheit hervorkehrt; die Tragik überspannten Selbstgefühls, das in seiner abstoßenden Wildheit noch die sympathischen Züge der rückhaltlosen Ehrlichkeit zeigt, quoll da überströmend hervor. Es war die Ekstase schöner Fehler, der Trotz einer Natur, die sich vor sich selbst nicht retten kann.

Zwischen Bewunderung und Widerspruch schwankte ich vor Matkowskys eigenartigem Hamlet; er hatte sich in alle Affekte der Rolle hineingewühlt, aber so energisch, daß ihm darüber jene Abdämpfungen und Übergänge, die die verschiedenartigen Stimmungen verbinden, verloren gingen und aus einer Reihe ergreifender Hamlet-Szenen sich kein einheitliches Charakterbild gestalten wollte. Gegen die eigene Natur reagierend, nahm er die Monologe auffallend kühl und philosopisch, die Rede an die Schauspieler, durch die doch die Erregung vor der entscheidenden Probe hindurchzittern soll, leicht wie die gelegentliche Belehrung, die ein großer Herr erteilt, während

er wiederum in anderen Momenten, in denen Hamlets reizbare Natur sich überhitzt, ohne das innere Hemmnis des Energiemangels zu überwinden, dem Affekte jene Gewalt gab, die alle Pforten sprengt und alle Mauern niederreißt. Dabei gab es wundervolle Szenen der innerlichsten Melancholie, der mit sich fortreißenden edlen Leidenschaft und des durchgeistigten Spottes — aber das Ganze war ihm nicht einheitlich, wie sonst seine meisten Gestalten aufgegangen: man merkte mehr als sonst die Arbeit der Werkstatt, und es ging ihm mit dieser Rolle ähnlich wie Ernesto Rossi, dessen zur Aktion drängendes Naturell im Charakter des um die Tat ringenden Gedankenhelden blendete, verblüffte und doch nicht überzeugte.

In einem ganz anderen Zeichen stand Matkowskys herrlicher Percy in «Heinrich IV.», wohl diejenige seiner Shakespeare'schen Gestalten, der man vor allen die Palme reichen mußte. Eine solche Erfüllung der dichterischen Zeichnung mit individuellem persönlichen Leben erfährt man nicht oft im Theater. Der Überschuß an Kraft, der jugendliche Tatendurst, der Wagemut, der elementare Spott gegen alle zögernde Rücksicht, die leichte Prahlsucht mit ihrer liebenswürdig naiven Kindlichkeit, die Überlegenheit im Verkehr mit der Gattin, in dem der unbeugsame Männerstolz zur tändelnden, freundlich neckenden Ironie wird -- wie geriet ihm das aus dem Vollen heraus! Und wie fein, eigenartig und sicher brachte er das vielberufene Stottern oder vielmehr das hastige Sprechen, *speaking thick*, wie es im Original heißt. Weit entfernt von den meisten Darstellern, die daraus Lustspielpointen herausschlagen, etwa von der Art des Scribe'schen Kerbriand in den «Feenhänden», der vor jeder sympathischen Äußerung eine Erwartungspause macht — kennzeichnete er in der sich überstürzenden galoppierenden Rede, die zwischendurch stocken muß, weil sie der Hast der Empfindung nicht mehr folgen kann, mit klassischem Humor die Unbändigkeit der durchgehenden Heldennatur, an deren genialem Tempo sich alle Geister erfrischten. . . .

Matkowsky war eine ruhelose Künstlernatur: er hätte es nicht ertragen, sich bei Fertigem zu bescheiden: neue Gestalten in sich aufsteigen zu lassen, war für ihn Lebensnahrung, ja Leben selbst. An allem Bedeutenden weitete sich ihm die Seele: in einem Briefe an Philipp Stein nennt er das Goethe'sche Euphorionwort: «Immer höher muß ich steigen, immer weiter muß ich schauen», seine Losung und spricht von seiner Sehnsucht, sich in anreizenden Aufgaben der modernen Literatur, in Hauptmann'schen und Ibsen'schen, die ihm am kgl. Schauspielhause versagt waren, zu versuchen. Am stärksten

aber fühlte er sich zu Shakespeare hingezogen, an dem er wuchs und sich immer neu entfaltete. Der «Lear» und der «Shylock» waren die Traumgestalten seiner letzten Krankheit, in der er, von großem Kraftverbrauch erschöpft und dem Ende entgegensiechend, seine Phantasie noch immer mit großen Gesichten erfüllte. Für sein eigenes Bedürfnis hatte er noch lange nicht die Höhe erreicht, für seinen Ruhm aber und für einen unverlöschlichen Eindruck hatte er genug getan. In seiner Meisterzeit hatte er, da Sonnenthal trotz alledem gealtert und Mitterwurzer jung aus dem Leben geschieden war, auf dem Felde der Charakterhelden wohl nur einen Rivalen, der noch heute in der Blüte steht: Josef Kainz. Aber diese beiden Künstler waren nie darnach angetan, einander zu verdunkeln, eher sich in der Empfänglichkeit der Genießenden zu ergänzen. Kainz ist der höchstgesteigerte Typus der modernen Intellektuellen; seine Erscheinung, seine Sprechweise, seine gesättigte Bildung, alles drückt eine überlegene Geistigkeit aus, die selbst durch seine mächtigen Temperamentausbrüche, durch den Wirbel der Worte, den er mit einer wundersamen Schärfe in die Luft hineinzeichnet, als die beherrschende Macht hindurchleuchtet. Matkowsky stand auf dem Boden einer älteren Tradition. Er war Romantiker von Neigung, erfüllt von phantastischem Drange, ganz von Gesichten beherrscht. Und wenn er auch die Tradition durchbrach und oft in auffälligem Anschluß an moderne Richtungen realistische Züge und schärfere Mittel der Charakterisierung in seine Darstellung aufnahm, schwebte ihm doch immer das Überlebensgroße, das ideale Heldentum der durch die Jahrhunderte fortwirkenden Weltdichtung vor Augen. Die Erinnerung an ihn ist von märchenhaftem Glanze umflossen; als die letzte ausgesprochene Heroengestalt der deutschen Bühne lebt er in unserer Vorstellung weiter.

Berlin. Alfred Klaar.

Alexander Roempler

geboren den 12. März 1860, gestorben den 18. Dezember 1909.

Das Burgtheater hat eine hervorragende Kraft im humoristischen Fach und einen seiner vorzüglichsten Episodenspieler verloren. Roempler war eine künstlerische Kernnatur von echtem Schrot und Korn. Er gehörte unter die spärliche Zahl der Jüngeren, die sich ohne Beeinträchtigung ihrer modernen Individualität als Glieder in die Kette

der Überlieferung des Hauses fügten und das große Einst fortführen zum lebendigen Heut herab. In seinem innersten Wesen lagen zwei Eigenschaften, die von jeher Krongut echter Burgtheaterkunst bedeuteten: die Ehrerbietung vor dem Werk, die kein Vordrängen der persönlichen Leistung auf Kosten der Gesamtdarstellung oder auf Kosten der Dichtung duldet; und die liebevolle Hingabe an den Beruf, für die Leben und Tätigkeit unter einen Begriff zusammenfallen. Der schwer sieche Mann ist bis zum letzten Augenblick ein emsiger Arbeiter gewesen, nicht nur in der äußeren Pflichterfüllung, sondern in unermüdlicher innerer Ausbildung. Scharfsichtige Selbsterkenntnis lehrte ihn, sich bescheiden, und ein vielseitig gebildeter Geist kam ihm zu Hilfe. So hat er sein schönes Talent, ohne dessen Schranken zu überspringen, zu vollster Reife sicheren Könnens hinangeführt.

Sein Humor war von jener köstlichen Art, die nie klüger sein will als die Rolle, in der er sich äußert — vielleicht eben infolge des literarischen Verständnisses, über das Roempler verfügte. Es war ein vollsaftiger und dennoch diskreter Humor mit einem warmen Gemütston. Er ließ den Zuschauer das ganze Wohlsein eines fröhlichen Lächelns empfinden und riß ihn nach Belieben zum lauten Gelächter oder zur leisen Rührung hin. Er konnte ironisch werden, ohne zu verletzen, und gedankenvoll, ohne dessen Wort zu haben. Was er bot, war immer unverfälschte, scheinbar absichtslose und darum unwiderstehliche Natürlichkeit. Das hatte er mit Baumeister gemein, für den er aushilfsweise 1897 den Falstaff spielte. War ihm der unverwüstliche Alte an Temperament, an genialem «Schmiß» überlegen, so that er es ihm oft in gediegener Durchbildung und feinem Schliff der Gestalten zuvor.

Als Erster Mörder in «Richard III.» bettete Roempler die Schurkenhaftigkeit in das äußere Gebahren behaglichen Phlegmas und biederer Pflichttreue und brachte diese Gegensätzlichkeit zu ebenso voll grotesker Wirkung wie als Erster Wildhüter («Heinrich VI.» 3. T., nach Dingelstedt 2. Abend) die eigensüchtige Herzenshärte und die fromme Loyalität. Selbst eine Rolle vom Umfange des Dritten Bürgers im «Caesar» gestaltete er noch zu einer Persönlichkeit aus: dem Typus des urteilslosen, selbstbewußten, trotzighitzigen Kindskopfes, unter dem Shakespeare das römische Volk erblickt. Derselbe Charakter erschien in lebendigster Verkörperung, bereichert um die Gabe ausdruckvollsten Zuhörens, in der ausgeführteren Gestalt des Ersten Bürgers im «Coriolan» (in dem Roempler auch als Menenius Agrippa aufgetreten ist).

Unter seinen Shakespeare'schen Väterrollen — Vincentio («Widerspenstige»), Leonato («Viel Lärm») — sei sein Capulet genannt — ein markiger Alter mit der Impulsivität des Jünglings; maßlos aufbrausend im Jähzorn, aber, wenn er ausgeknurrt hat, voll warmer, weicher Empfindung. Das herrische, bärbeißige Wesen war die rauhe Hülle eines redlichen Herzens. Gerade so hatte vor Roempler Baumeister die Rolle gespielt, und der Jüngere zeigte auch darin sein feines und neidloses Kunstgefühl, daß er eine Tradition, die sich nicht übertreffen ließ, aufrecht hielt.

In seinen Ratgebern überwog gewöhnlich die Behäbigkeit die Würde, die Klugheit die Weisheit. Heldentum war seine Sache nicht: sein Nestor («Troilus und Cressida») war schlicht gutmütig und wohlwollend wie sein Gonzalo («Sturm»): sein Polonius ein feiner Kopf, den die Gebrechlichkeit des Greisenalters aberwitzig oder kindisch machte (vgl. Jahrbuch XLIII, S. 345).

Kabinettstücke liebevollster Kleinmalerei boten Holzapfel («Viel Lärm»), Elbogen («Maß für Maß») und zumal Stille («Heinrich IV.», 2), der in seiner breiten Vierschrötigkeit, mit der spitzen Mütze über dem von feister Selbstzufriedenheit glänzenden Vollmondgesicht, das Urbild des Spießbürgers war. Die behagliche breite Langsamkeit seiner ein wenig berlinisch gefärbten Sprache strafte an und für sich schon Stilles Prahlerei mit seiner Jugendverwegenheit Lügen, und regte sich etwa im Zuschauer noch ein leiser Zweifel zu ihren Gunsten, so vernichtete ihn die kläglich geringe Standhaftigkeit dem Weine gegenüber (V 3). Nach einer kurzen gröhlenden Ausgelassenheit schlief Stille ein. Bei aller gesunden Urwüchsigkeit und Unbefangenheit von Roemplers Komik bewahrte ihn das sichere Taktgefühl des guten Geschmackes vor jedem karikierten Übermaß. Selbst seinen Clowns erhielt er die Bescheidenheit der Natur. In kraftvoller, niemals marktschreierischer Charakteristik füllten sie den Platz aus, der ihnen im Bühnenbilde gebührte, und verhalfen diesem durch ihre lebensprächtige Farbensattheit zu jener Rundung, die dem Kunstwerk nur da gewonnen wird, wo man auch das Geringste nicht für nebensächlich und einer bedeutenden Kraft unwert erachtet.

Die deutsche Bühne ist um eine scharf und fein geprägte künstlerische Individualität ärmer.

Wien. Helene Richter.

Theaterschau.

Shakespeare sur la scène française.

Jusqu'ici, il faut en convenir, la France n'a pas tenu le rang qu'elle aurait dû occuper parmi les nations admiratrices de Shakspere. Ce n'est pas que nous nous refusions à rendre hommage au plus grand dramatiste des temps modernes. L'auteur de «Macbeth», «d'Othello» etc. est étudié et disséqué dans nos universités: il figure de droit sur les programmes annuels de tous nos examens d'enseignement supérieur: il est consciencieusement ânonné par les élèves de nos lycées en même temps que Molière ou La Fontaine: il est, pour certains écrivains, l'objet d'un culte; et parfois il suscite chez les «gens du monde» des appréciations qui pour être banales n'en sont pas moins pleines de conviction. Mais il obtient rarement cette preuve de gloire, définitive et essentielle quand il s'agit d'un auteur dramatique: l'honneur de la représentation. De temps en temps seulement, comme par devoir ou comme poussé par le remords, un directeur monte une pièce shaksperienne, la maintient sur l'affiche pendant quelques semaines, puis, satisfait, il laisse sa conscience artistique reprendre son sommeil pour de longues années. D'ailleurs, les pièces représentées sont presque toujours les mêmes: ce sont les plus connues et les plus populaires — «Romeo and Juliet», «King Lear», «Othello», «Hamlet», «Macbeth», «The Taming of the Shrew». En choisissant «Julius Cæsar», il y a quelque temps, Antoine donna presque une nouvelle preuve de cette originalité frondeuse qui fit son succès au Théâtre Libre.

Mais voici que l'histoire de Shakspere en France semble s'ouvrir sur un nouveau chapitre. Une troupe vient de se former à Paris avec l'intention avouée et exclusive de faire connaître les pièces shaksperiennes. Le fondateur de cette société dramatique, M. Camille de Sainte-Croix, est bien connu dans le monde littéraire, et nul n'était plus apte à se faire le champion de Shakspere injoué. Ecrivain vigoureux et polémiste âpre, il a été de toutes les batailles, et c'est bien un combatif qu'il fallait pour tirer de sa somnolence le public français; romancier, poète, critique et auteur dramatique, le métier des lettres n'a plus de secrets pour lui, et seul, en effet, un homme rompu au métier pouvait avoir un esprit assez averti pour juger à sa vraie valeur l'œuvre immense qu'il s'agissait de vulgariser.

La nouvelle troupe shaksperienne a donc cette particularité peu banale d'avoir à sa tête un directeur-auteur; elle a aussi une autre originalité. Elle

se compose de tout jeunes acteurs, pour la plupart élèves du Conservatoire. Pleins de fougue et d'entrain — ce qui n'exclut pas chez beaucoup d'entre eux un talent déjà épanoui et sûr — ils forment une compagnie idéale pour jouer des pièces dont la jeunesse est éternelle et où la vie déborde. Ils ont surtout cet avantage de n'avoir pas été déformés par le métier. N'ayant pas eu à se plier aux traditions tyranniques qu'il faut observer pour interpréter notre théâtre classique, ni à affecter ces manières ultra-réalistes nécessaires pour avoir du succès dans nos pièces modernes, ils pourront, dans leur naïveté d'impression, composer leurs rôles en toute sincérité, oser toutes les hardiesses.

Il est d'ailleurs nécessaire que la troupe soit vaillante, car elle aura à faire un effort peu commun. M. de Sainte-Croix veut des débuts audacieux. Rompant avec les méthodes anglaise ou allemande, il interprétera l'œuvre de Shakspere sous la dictée du tempérament français: c'est là le côté instructif et intéressant de son initiative. Il brisera ensuite la tradition — ou le hasard — qui a jusqu'ici fait jouer un Shakspere dénaturé par des adaptations (Voltaire et Ducis, j'en ai peur, projettent encore leur ombre sur nous!): le texte représenté sera entièrement conforme à l'original et la traduction sera choisie parmi les plus fidèles. La mise en scène, fort ingénieuse et due à un maître décorateur de talent, M. E. Simas, permettra par un système de rideaux de supprimer les changements de plantations et par suite les entr'actes. D'autre part, ce n'est pas deux ou trois pièces que l'on donnera au cours de la saison, mais douze, tout bien compté, savoir: «Winter's Tale», «Troilus and Cressida», «Midsummer Night's Dream», «Cymbeline», «King John», «Merry Wives of Windsor», «Richard III.», «Henry VIII.», «All's Well that ends Well», «Antony and Cleopatra», «Twelfth Night», «The Tempest». Chaque représentation sera précédée, pour l'édification du public, d'une conférence où le directeur étudiera brièvement les différents aspects du génie de Shakspere. Quand le cycle de ces douze représentations sera révolu, la troupe française partira pour Stratford-on-Avon où elle ira, malgré sa jeunesse, revendiquer sa place aux côtés des troupes anglaises et allemandes qui prendront part aux fêtes shaksperiennes.

A l'heure où j'écris ces lignes trois pièces ont été représentées dans l'élégante salle du théâtre Femina, Avenue des Champs-Elysées. Il serait prématuré de porter dès maintenant un jugement sur ces représentations, et j'aime mieux exprimer mon opinion plus longuement et de façon plus complète dans mon article de l'an prochain. Mais je peux dire que le succès a été en grandissant. D'abord déférant et surpris, le public a fini par se laisser prendre à la conviction ardente de la troupe et à la beauté puissante qui se dégage de l'œuvre. Déjà on a été obligé de refuser des spectateurs, et la direction, pour contenter tout le monde, a dû promettre de donner à l'avenir deux représentations de chaque pièce. C'est une nouvelle réconfortante pour tous ceux qui, en France, ont voué leur admiration au grand poète national de l'Angleterre.

Rennes. Albert Feuillerat.

Die englischen Shakespeare-Aufführungen 1909.

Das eigentliche Hauptereignis des englischen Theaterjahres 1909, soweit es an Shakespeares Namen und Kunst anknüpfte, war nicht eine Neuinszenierung oder eine große darstellerische Leistung, sondern der Anfang einer organisatorischen Unternehmung, von der im letzten Jahrbuch schon kurz die Rede war. Am 23. März trat im Mansion House das Executive Committee zusammen, das mit der Ausarbeitung der Pläne zur Errichtung eines englischen Nationaltheaters als Shakespeare Memorial zur Ehrung des dreihundertsten Todestages betraut worden war. Der Lord Mayor konnte bei dieser Gelegenheit die in England, wo sonst weder aus öffentlichen noch aus privaten Mitteln Theaterunternehmungen jemals Unterstützung zu finden pflegen, allgemein überraschende Mitteilung machen, daß ein anonymer Spender bereits 70000 Pfund für den Zweck zur Verfügung gestellt hatte. Die Angelegenheit hat seit jenem Tage nicht mehr geruht. In einer späteren Mansion House-Sitzung am 23. Oktober, die auch von den städtischen Behörden aus der Provinz recht zahlreich beschickt worden war, beriet man weiter über Mittel und Wege, die zur Beschaffung des nach dem Voranschlag nötigen Bau- und Betriebskapitals von 500000 Pfund zu finden wären, und beschloß u. a. die Gründung von Lokalkomitees in den Provinzstädten. Schon bei früheren Gelegenheiten ist an dieser Stelle angedeutet worden, was für ungeahnt neue und glückliche Perspektiven die Realisierung des Nationaltheaterplans, der in der vergangenen Saison immerhin schon etwas festere Formen angenommen hat, als man im Jahre zuvor zu hoffen wagte, dem englischen Drama und Shakespeare insbesondere, zu dessen Ehre das neue Haus erstehen soll, eröffnen würde. Einen leisen Vorgeschmack (allerdings noch nicht immer erfreulicher Natur) konnte das abgelaufene Theaterjahr schon geben. Während voller sechs Monate der Spielzeit 1908/9, nämlich zwischen September und Februar, also in der besten Theaterzeit, war Shakespeare in der Kapitale seines Heimatlandes (außer mit dem im letzten Jahre erwähnten kurzen Revival des «King Henry V.» durch Lewis Waller, dem es für sein Lyric Theatre damals momentan an einem zugkräftigen Melodrama gebrach), ja war das ganze klassische englische Drama in London überhaupt nicht zu Worte gekommen. Als dann im Februar die Vorarbeiten und Veröffentlichungen des Nationaltheaterkomitees von sich reden machen, erinnern sich plötzlich, sehr plötzlich, berufene wie unberufene Theaterleute ihrer Pflichten gegenüber dem nationalenglischen Theater: es tauchen im Nu zwei weitere Entwürfe für Londoner Repertoirtheater auf, und an zwei der führenden Theater frischt man außerdem, was in der Hochsaison wohl seit Jahren nicht mehr der Fall gewesen, fast zur gleichen Zeit die ältere englische Komödie auf: am Haymarket Theatre Goldsmith's unvergänglich frisches und humorvolles «She stoops to conquer» und im Hause gegenüber, an His Majesty's Theatre bei Beerbohm-Tree, Sheridans «School for Scandal».

In seinem fünften «Annual Shakespearian Festival», das er in diesem Jahre, anstatt im April, erst im Juni abhielt, aber dann über 14 Tage ausdehnte, begnügte sich Sir Herbert Tree (die langerwartete Knighthood hat sich in diesem Jahre endlich eingestellt) nicht mit den üblichen

paar Wiederholungen seiner Shakespeare-Repertoirstücke durch seine eigene Gesellschaft, bei denen Ellen Terry wieder einmal ihren ewigjungen Humor als Mrs. Page leuchten lassen konnte, wo ferner Trees Tochter Viola zum ersten Male als Portia auftrat mit mehr Erfolg als die für die Rolle so gänzlich ungeeignete Alexandra Carlisle, die Vertreterin der Partie in den vorjährigen Erstaufführungen, und wobei schließlich «Hamlet», wie vorher schon bei dem Berliner Gastspiel, aber meines Wissens noch nicht in London selbst, «without Scenery», d. h. also vor Vorhängen, gespielt wurde Tree wollte seinen Londonern mit dem Letzteren also einmal zeigen, daß er auch anderes kann als «meiningern», wobei er nur vollkommen vergaß, daß die im szenischen Rahmen gegebene Simplizität mit zwingender Notwendigkeit auch einen anderen Stil der Darstellung verlangt. Mit melodramatischen Mätzchen und Effekten, mit denen Tree seinen eigenen Dänenprinzen und seine ganze «Hamlet»-Inszenierung, wie überhaupt seine Shakespeare Productions, belastet, ist beim Spielen vor Teppichen schlechterdings nichts anzufangen. Es entsteht auf diese Weise im Gegenteil naturgemäß ein heilloses Stilgemengsel. Wo Trees normaler Stil künstlerisch anfechtbar, aber sicherlich ernsthaft diskutabel erscheint, ist die in «Hamlet» gezeigte Kombination schlankweg abzuweisen. Trotzdem hatte auch dieser Versuch prinzipiell wenigstens sein Gutes. Nicht etwa weil er eine höchst unfertige neue Ophelia auf die Bühne führte in Miß Marie Löhr (die, heute schon eine vortreffliche und vielbegehrte Salonschauspielerin, in dieser klassischen Rolle genau so versagte wie im Jahre zuvor die ähnlich einseitig begabte oder ausgebildete Alexandra Carlisle als Portia), sondern weil er dem englischen Theaterpublikum einmal in praxi zeigen konnte, was dem deutschen seit den ähnlichen Versuchen des Düsseldorfer Schauspielhauses, des Berliner Deutschen Theaters, Hagemanns und Martersteigs nicht mehr unbekannt ist: daß nämlich auch die vereinfachte Bühne eine Fülle von szenischen Variabilitäten zuläßt, daß also Simplizität keineswegs, wie man in London nach gelegentlichen Experimenten des allzu radikalen und zu sehr historisch befangenen Mr. William Poël und anderer annehmen mochte, mit Nüchternheit identisch zu sein braucht.

Das Hauptereignis des Tree'schen Shakespearian Festival war indessen eine absolute Neuerung, die man von dem auf seine eigenen Leistungen so stolzen und wohl auch eitlen Tree zu allerletzt erwartet hätte; die Hinzuziehung fremder, Shakespeare spielender Gesellschaften zu seinen Festaufführungen: derjenigen von Arthur Bourchier mit «Macbeth» (einer im Shakespeare-Jahrbuch von 1907 besprochenen Aufführung) und der Truppe von Tree's, an dieser Stelle alljährlich erwähntem Antipoden F. R. Benson, dem langjährigen Leiter der Shakespeare-Festspiele in Stratford-upon-Avon, mit «Richard III». Daß diese Einladungen aus purer Selbstlosigkeit ergangen seien, ist bei dem vielgewandten Direktor von His Majesty's Theatre ebensowenig anzunehmen, wie daß damit etwa eine prinzipielle Abkehr Trees von der bildhaften Shakespeare-Schau zur psychologischen Shakespeare-Vermenschlichung inauguriert werden sollte, sondern man geht wohl kaum fehl, in der Zulassung jener zwei Gastspielaufführungen (die an sich übrigens — das muß ausdrücklich gesagt sein — beide in ihrer Art sehr mäßige Kunstleistungen sind und, wenn sie auch in der künstlerischen Absicht

sympathischer sein mögen, an keine von Trees Aufführungen heranreichen) lediglich einen geschickten Kniff des popularitätsbedürftigen Londoner Managers zu sehen, der mit dieser seiner so unvermittelt dokumentierten künstlerischen Weitherzigkeit nebenbei vielleicht sogar seine besondere Eignung für den künftigen Posten eines Leiters des englischen Nationaltheaters zu erweisen beabsichtigte.

Bei den Shakespeare-Festaufführungen von F. R. Benson (der im letzten Jahre seinen besten älteren Komiker in G. R. Weir, einem ausgezeichneten Sir Toby, verlor) in Stratford-on-Avon wurde «Cymbeline» in einer, wie mir berichtet wird, recht tüchtigen Aufführung, die einige Tage im Voraus durch eine Lecture der Mrs. Leo Grindon über «The Story and Poetry of Cymbeline» beim Publikum vorbereitet wurde, neben den üblichen Repertoirstücken neu herausgebracht. Daneben gab es auch in diesem Jahre einige Gastspiele von Londoner Shakespeare-Spielern in Stratford, von denen am bemerkenswertesten das von Henry Ainley als Shylock und Constance Collier (einer nur sehr bedingt brauchbaren Shakespeare-Darstellerin, Trees einstiger Cleopatra und diesjähriger Mrs. Ford) als Portia und das von Lewis Waller als Hotspur in «Heinrich IV., 1. Teil» waren. In einer Matinee wurden außerdem unter der Leitung von Arthur Goodsall in der, bekanntlich noch aus Shakespeares Zeit stammenden Guild Hall einige der «Chester Plays», die der Dichter in seiner Jugend mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit selber dort gesehen hat, aufgeführt, die gleichen vier, die auch die English Drama Society in den Vorjahren bereits in London und Chester gespielt hatte: «The Salutation Play», «The Shepherd's Play», «The King's Play», «The Slaying of the Innocents». Forbes-Robertson zeigte seine eminente, Shakespeare-geniale Darstellungskunst in Stratford-on-Avon leider nur an einer ganz kleinen Aufgabe, in der letzten Szene des Buckingham, dem Farewell Speech, aus «Heinrich VIII.», während er sich für den Rest der Aufführung mit einer Wiederholung der etwas fadenscheinigen und sicher nicht in den Rahmen der Veranstaltungen passenden modernen «Moralität» von Jerome K. Jerome, «The Passing of the Third Floor Back», begnügte. Eine noch schlimmere und schon nicht mehr verzeihliche Geschmacklosigkeit beging F. R. Benson, indem er — mit seiner eigenen Gesellschaft dazu — ein klägliches Melodram, «The Midnight Bridal» (schon der Titel!), in sein diesjähriges Repertoir einschmuggelte.

Was die Londoner Bühnen betrifft, so wiederholte Lewis Waller an seinem Lyric Theatre, nachdem er einige Monate zuvor schon mit der Auffrischung von «Henry V.» einen über sein eigenes Erwarten großen (in meinem letzten Berichte bereits konstatierten) Erfolg gehabt hatte, im Mai, bald nach seinem Stratforder Gastspiel, auch «Henry IV., Part I.», worin er selbst, wie vor mehr als einem Jahrzehnt zuerst (unter Tree am Haymarket), wieder Hotspur spielte, und mit dem tüchtigen und humorvollen Louis Calvert als Falstaff.

Daß der unbedeutende Charles Fry — diesmal im Court Theatre — seine vierzehnte «Season before curtains» abhielt und dabei auch «Cymbeline» ausgrub, war eine recht unwesentliche Theaterbegebenheit.

Das letztere scheint auch der Fall gewesen zu sein bei der im gleichen

Theater im April 1909 mit sechs Shakespeare-Stücken veranstalteten Season (vor vlämischen Teppichen als Dekorationen — die Vorhangsmanie beginnt in England allmählich zu grassieren!) von Gerald Lawrence und Fay Davis, die sich im Herbst des abgelaufenen Jahres — nicht zu ihrem Vorteil — sogar nach Berlin getraut haben, ohne erst auf einen Erfolg oder ein Erfölgchen im eigenen Lande, das in puncto Shakespeare-Darstellung momentan immerhin noch eher mit sich spaßen läßt, zu warten. Da ich keine dieser Aufführungen selber gesehen habe, setze ich das Urteil des äußerst maßvollen Athenæum-Kritikers über die erste ihrer Leistungen hierher: «Negative terms best describe the rendering of 'As You Like It', given at the Court as the opening enterprise of Miss Davis and Mr. Lawrence's Shakespearean season. The play is not 'let down', the acting, though uninspired, 'not at all bad'. The company shows no exceeding merit, but can be credited with painstaking work. The experiment is not rendered the easier by tapestries (together with dwarf trees to represent the Forest of Arden) being used in place of scenery. Eager as one may be to recognize the enthusiasm and earnestness of Miss Davis and her husband, it would be sheer flattery to say that their efforts or those of their colleagues catch the spirit of Shakespeare, the feeling for the open air, or the idea of idyllic love.»

Bliebe nun dem gewissenhaften Chronisten noch etwas über die Aufführung von «Hamlet» zu sagen übrig, den die Direktoren der Melodramenbühne des Lyceum ihrem Publikum nach dem vorjährigen Kassenerfolg von «Romeo and Juliet» vorsetzten. Ich gestehe, daß ich (übrigens im Gegensatz zum größten Teile der englischen Kritik) nicht das allergeringste Verdienst in der rohen Unart sehe, wie man dem Pöbel (denn der und nicht das «Volk» im weiteren und besseren Sinne stellt den allergrößten Prozentsatz der jetzigen Besucher des Lyceum, das in seiner neuen Form eine Pestbeule im Londoner Kunst- und Geschmacksleben geworden ist) hier Shakespeare «vermittelt». Man wird angesichts einer Bühnenbearbeitung, die sich aus «Hamlet» noch die Szene, wo dieser den König im Gebet trifft, und anderes vom Unentbehrlichsten wegzulassen getraut, an die dramaturgischen Leistungen der englischen Komödianten erinnert, angesichts der Clownspäße, die die Regie auch die ernsten Figuren machen läßt, an den Zirkus, bei der aufdringlich-prunkenden und ordinären äußeren Aufmachung ans Variété, bei dem fürchterlichen Singsang der Schauspieler ans Melodrama von Drury Lane und ähnlichen Kunststätten, bei gar nichts und in gar keinem Augenblick aber an eine kunst- und kulturwürdige Shakespeare-Interpretation. Daß die Dinge, die auf der Bühne vor sich gehen, just in einem Stück des Stratforder Meisters und nicht in einem Drama Hall Caine's passieren, ist — auch für den Besucher — ganz unwesentlich.

Der Spätherbst hat dann noch eine erfreulichere Shakespeare-Aufführung gebracht. Außer einem amerikanischen Manager hatte auch der ernsthafte Dichter Herbert Trench ein Repertoirtheater-«Scheme» für die Saison 1909—10 für das von ihm gepachtete Haymarket Theatre in Aussicht gestellt, aber bald vor der grausamen Wirklichkeit die Waffen strecken müssen. Von der ganzen Herrlichkeit sind bis zum Abschluß dieses Berichts nur ein Viertelduzend Serienaufführungen der üblichen Art übrig

geblieben, aber doch wenigstens wirklich gute Aufführungen wirklich guter Stücke. Daß Trench seine Bühnenleitung am Haymarket mit «King Lear» begann, beweist schon, daß er sich sein Ziel sehr hoch steckte; und daß der mutige Versuch nicht mißlang, konnte weiter zeigen, daß er und sein Oberregisseur, Norman MacKinnel, echte Künstler sind, die ein tüchtiges Schauspielermaterial zusammenzubringen verstanden hatten. Der eben genannte MacKinnel, einer der glänzendsten modernen Schauspieler, aber ein bißchen klügelnd und nüchtern, ist zwar kein idealer Lear, aber im ganzen war es eine würdige, sorgfältige, von tiefem Respekt für den Dichter getragene Aufführung mit wunderschönen Einzelheiten besonders im Dekorativ-Szenischen, zu dem der für derartige Aufgaben wie geschaffene Maler Charles Ricketts (dessen künstlerische Eigenart häufig mit der des Wieners Roller verglichen wird) die Entwürfe geschaffen hatte. Und mehr als Achtung vor des Dichters Wort und Idee und Unterordnung unter diese verlangen wir vorläufig noch gar nicht vom englischen Shakespeare-Theater, und können wir unter den bestehenden Kunstverhältnissen des Landes schlechterdings nicht verlangen. Auf wahrhafte Meisterleistungen darf man, wenn nur erst überall der gute Wille und ein ernsthaftes Können bemerkbar geworden sind, dann getrost und ohne Ungeduld noch ein Weilchen warten.

Düsseldorf. Ernst Leopold Stahl.

Der «Kaufmann von Venedig» im Wiener Burgtheater.

Nach zweijähriger Pause in Shakespeare-Neueinstudierungen brachte das Burgtheater am 23. Dezember 1909 im «Kaufmann von Venedig» eine denkbar dürftige Gabe, in der Anlage verfehlt, in den besten Partien kaum über der Mittelmäßigkeit, im großen und ganzen ein lehrreiches Exempel, wie man es nicht machen soll — auf Shakespeare'schem Gebiet die völlige Bankerotterklärung des Schlenther'schen Regimes.

Schon die szenische Ausstattung bedeutete ein Scheitern wohlgemeinter Absicht. Sie ging von dem modernen Prinzip der Vereinfachung des Dekorationsapparates aus. Durch die Andeutung des Wesentlichen soll Stimmung erregt, durch die Vermeidung des Überflüssigen die Aufmerksamkeit konzentriert werden. Aber eben das Wesentliche wurde hier umgangen, indem man dem zeitlich und örtlich scharf bestimmten Stück so sehr jedes Lokalkolorit nahm, daß es in der Luft hing. Von dem prunkvollen, glanzumflossenen Venedig der Republik, von der Wunderstadt, die der Schauplatz jener Menschen voll übermütiger Lebenslust und strotzender Lebenskraft ist, der märchenhafte Schauplatz einer das Maß des alltäglichen übersteigenden Fülle geistgesättigter Schönheit und gemeiner Häßlichkeit — von diesem unserer Phantasie lieb vertrauten Venedig bekamen wir kein typisches Wahrzeichen zu sehen: keine Lagune, keinen Palast, keinen Campanile. Drei einander ähnliche Straßenveduten, düster verwittertes Mauerwinkelwerk ohne architektonisches Gepräge, verbildlichten im besten Falle ein entlegenes Viertel der Lagunenstadt in ihrem heutigen Verfall. Im Streben, modern zu sein, ging man an der Einfachheit, die man im Auge hatte, vorbei und verfiel der Stillosigkeit.

Die Ausgestaltung der Innenräume, gleich unerfreulich durch grelle Farbengebung und Dürftigkeit des Mobiliars, hielt in geschmackloser Eintönigkeit das Motiv der Nische fest. Soll nun das Gemach nicht auf den Bewohner schließen lassen? Zumal auf der Bühne, wo jeder Wink zur Charakteristik genützt werden muß? Und kann man sich in kahlen, kalten Räumen, die — vom künstlerischen Geschmack zu schweigen — selbst dem Durchschnittsanspruch auf Behagen nicht genug tun, eine Portia heimisch denken, Portia, die Phantasie- und Anmutstrahlende, die im edelsten Sinne Genußfreudige, der der Reichtum ein Tauschmittel ist für das wahrhaft wertvolle, was das Leben verschönt und erhöht?

Wie das Stück eine merkwürdige Verquickung der greifbarsten Realistik und des märchenhaft Unglaublichen ist, so muß sein Schauplatz zugleich konkret und mit großzügiger Freiheit behandelt sein. Keines von beidem war bei dem ärmlichen kleinen Gerichtsraum der Fall (ebenfalls kaum mehr als eine Nische). Die an sich nicht üble italienische Nacht mit glitzerndem Sterngewimmel, stilisierten Pinien und einem wirklichen Mooshügel entbehrte in mondloser Finsternis, mit einem stümperhaften Liebespaar zur ungenügenden Staffage, alles Stimmungszaubers.

Wie der Schauplatz, war das Zusammenspiel von nüchtern-pedantischer Schwerfälligkeit, die, wo sie heiter sein wollte, in polternde Ausgelassenheit geriet: viel unerquicklicher Lärm, kein Hauch echter erquickender Fröhlichkeit. Einen flotten, kecken Freskostyl hatte man angestrebt; derbe, stellenweise aus Dilettantische streifende Skizzenhaftigkeit war das tatsächliche Ergebnis: statt der beabsichtigten ungezwungenen Lebhaftigkeit vorlautes Schreien und Gestikulieren. Dem Wort wie der Gebärde fehlte der künstlerische Schliff, das leicht Bewegliche, klar Verständliche, wie man es sonst im Burgtheater gewohnt war.

So viel von der unzureichenden Technik. Nun zu der unzureichenderen Auffassung.

Die Rollenverteilung bedeutete jene Art unter der letzten Leitung üblich gewordenen Karnevalscherzes, der jedem Darsteller die Rolle zuweist, die seiner natürlichen Begabung widerspricht. Den Gipfelpunkt der Geschmacksverirrung bildete in dieser Hinsicht die Besetzung des Lanzelot mit einer weiblichen Kraft. Die in ihrem Rollenfach gewöhnlich vortreffliche Darstellerin machte aus dem Lanzelot einen schmutzigen, sich auf der Erde sonnenden, Orangenschalen in die Luft werfenden, vorlauten und vorwitzigen Murillo'schen Gassenjungen, den sie zu größerer Echtheit mit einer bellenden Baßstimme ausstattete und dem zu voller Naturtreue nur das Purzelbaumschlagen fehlte. Neben einem gänzlich matten Gobbo ging so in einem Mißton krasser Unechtheit das komische Duett verloren, dieses farbensatte Kabinettstück naiven Humors, das in früheren Jahren Karl Meixner und Hugo Thimig so mustergültig verkörpert hatten; jener in der breitspurigen tölpelhaft-selbstzufriedenen Verstandes- und Körperblindheit des Alten, dieser in der clownartig behenden, spitzbübischen, doch kaum minder ehrlichen Beschränktheit des Jungen — gesunde Komik von echtestem Schrot und Korn, über die man Tränen lachte, ohne zu fragen: warum; drastisch und doch niemals über die Schnur hauend, jedes Wort «ein Schlager».

Portia spielte die Vertreterin der kalt-koketten, modisch eleganten

Salondamen, eine erste Kraft ihres Faches. Hier wurden selbst ihre Vorzüge, ihre Spitzigkeit und Schärfe, die Pikanterie ihrer reizvollen Erscheinung, zu ebenso vielen Hemmungen. Sie widersprachen dem Wesensbegriff dieser Gestalt, der liebenswürdigen Ungesuchtheit und Unbewußtheit des Herzens und Geistes, dem genialen Lebensinstinkte, welche schwierigste Verhältnisse spielend bezwingt, der adligen Urwüchsigkeit und Unbefangenheit.

Am verhängnisvollsten wurde es, daß die Rolle des Kaufmanns einem wackeren Episodenspieler anvertraut war, dessen völliger Mangel an künstlerischer Persönlichkeit die ohnehin mit so viel blässeren Strichen gezeichnete Gestalt im Bühnenbilde einfach auslöschte.

Nun ist für das Stück Antonio genau so wichtig wie Shylock. Tritt er hinter diesem zurück, so gewinnt in dem als Komödie gedachten Drama ein pessimistischer Eindruck die Oberhand und der endgültige Triumph der Liebe und Selbstentäußerung, ja, wenn man will, des Christentums, sinkt ethisch zu einer Ungerechtigkeit oder einer Zufallslaune des Schicksals und künstlerisch zu einem unmotivierten Anhängsel herab. In Antonio und Shylock stehen zwei Extreme von ebenbürtiger Kraft nebeneinander: neben dem Übermaß gemeiner Habgier und zynischer Selbstsucht das Übermaß der Freigebigkeit und Aufopferung. Dem verächtlichen Wucherer, der am Gelde klebt, ist der großzügige Handelsherr entgegen gehalten, der — mit Richard Wagner zu reden — sehr großen Reichtums bedarf, um ihn so recht verachten zu können. Auf dem Gleichgewicht beider Gestalten beruht das innere Gleichgewicht des Stückes. Zwar scheinen sie, äußerlich betrachtet, nicht gleichwertig. Aber es ist ein banaler Irrtum, eine Rolle als groß oder klein abzuschätzen je nach der Anzahl ihrer Verse. Den Ausschlag gibt ihre innere Bedeutung, ihre Wichtigkeit in der Ökonomie des Dramas, ihre Notwendigkeit für den ihm zu Grunde liegenden Gedankengang. Der äußere Umfang und der ideale Wert der Rolle deckt sich zumal bei Shakespeare durchaus nicht immer. Dies ist eine Tatsache, die vielleicht gerade mit seinem Schauspielerberufe zusammenhängt. Selbst in Hauptrollen (wie Romeo, II mit Julia in Lorenzos Zelle oder V bei der Todesnachricht) gibt es Stellen, in denen der Puls der Dichtung gleichsam aussetzt, in der Regel Stellen höchsten Affektes oder tiefster Innerlichkeit. Der Dichter hält offenbar kein Wort für ausreichend und bescheidet sich darum, gewissermaßen nur den Rahmen für eine mimische Interpretation des Unaussprechlichen zu geben. Er räumt dem Schauspieler den ersten Platz ein. Aus dieser Wahrnehmung schließt eine Versuchung in sich: das überaus reizvolle Nachspüren, ob sich nicht aus der fragmentarischen Behandlung an sich bedeutender Rollen hypothetische Schlüsse auf Shakespeares eigenes Schauspielerrepertoire ziehen ließen. Es wäre anzunehmen, daß er sich eben bei jenen Rollen, in denen er sich auf seine eigene Darstellungskunst verlassen durfte, in weiser Erkenntnis der Ausdrucksfähigkeit beider Künste als Dichter eine gewisse Skizzenhaftigkeit gestattete oder auferlegte.

Eine solche Rolle scheint der Kaufmann von Venedig. Sein innerster Kern ist edle, feine Empfindung, die immer leise auftritt; ist Selbstverleugnung, die im Gewande der Schlichtheit einhergeht; ist eine Rechtschaffenheit, die nicht viel Worte macht. Shakespeare hat seine psychologische Meisterschaft nirgends mehr enthüllt als hier, wo er der Versuchung widerstand, dem

Antonio blendendere, wirkungsvollere Züge zu geben und ihn, wie es für solche Charaktere typisch ist, sich fortwährend selbst in Schatten stellen läßt, indem er das Edle als das Selbstverständliche ohne Aufhebens tut und ebenso das schier Unmögliche erduldet. So wird Antonio auch in der äußeren Haltung zum Gegenpol des übertemperamentvollen Juden, gerät aber dadurch naturgemäß schon von vornherein im Interesse des Publikums in Nachteil; und je mehr im Verlaufe des Dramas die Episodenfigur des Shylock dem Dichter über den Rahmen der Komödie hinauswächst, desto mehr steigert sich dieser Nachteil des Antonio. Hier hat nun der Schauspieler selbstschöpferisch einzusetzen, indem er mit überragender Individualität die gedämpften Umrißlinien der Gestalt zu plastischer Erscheinung bringt. Wie sich im Leben echte Vornehmheit der Gesinnung bei aller Selbstverkleinerung nur desto unwiderstehlicher offenbart, so wird der berufene Darsteller des Antonio durch Haltung, Ton, Geberde, Blick, kurz durch die hundert Imponderabilien, über die ein Schauspieler von mächtiger und hinreißender Persönlichkeit verfügt, jene imponierende Würde, jene herzgewinnende Güte, jenen rührenden und erhebenden Seelenzauber dieses stillen Freundes zum Ausdruck bringen.

Im Burgtheater verkannte man die Intention des Dichters. Antonio sank zum schwachen Spielball eines raubtierartigen Shylock herab. Otto Tressler, ein Schauspieler von hervorragendem Können im heiteren Charakterfache, gab einen mageren, schäbigen Juden mit langfädigem schitteren grauschwarzen Bart und hakenförmig gekrümmten Knochenfingern, mit blutunterlaufenen Augen und kreischender Rachenstimme. Sein Shylock, auf tragische Basis gestellt, auf die Grundnote dämonischen Hasses gestimmt, schien sich an Novelli anzulehnen und der Tradition des Hauses aus dem Wege zu gehen. Sein Vorgänger, Josef Lewinsky, hatte den Shylock als humoristisch angelegte Vollblut-Charaktergestalt auf einen von heroischem Pathos wie von burlesker Possenhaftigkeit gleich entfernten Untergrund komischer Schurkenhaftigkeit aufgebaut, aus dem sich in stetigem Wachstum der Persönlichkeit der mit technischer Meisterschaft bewältigte jähe Stimmungswechsel des dritten Aktes zu packender Leidenschaft erhob, während die völlige Vernichtung im vierten Akt die schaudernde Teilnahme erweckte, die uns selbst den Schuldigen als Träger eines erschütternden, wiewohl gerechten Menschenschicksals näher bringt. Tressler steigerte seine Rachewut bereits I 2 auf den äußersten Gipfel, so daß ihm für den dritten Akt nur ein karikiertes Übermaß blieb, während er im vierten Akt kalt ließ.

Um mit dem Besten zu schließen, was sich dieser unshakespeare'schen Shakespeareaufführung nachrühmen läßt, sei die Wahl der vortrefflichen Bearbeitung der Schlegel'schen Übersetzung von Friedrich Gundolf erwähnt und die fast unversehrte Vollständigkeit des Textes. (I unverändert; II, 2, 3, 4, 5 [vor Shylocks Hause], 8 [Straße], 1—7 [zusammengezogen] und 9 [Belmont]; III unverändert bis auf Auslassung von 5; IV unverändert. Szene 2 aber nicht Straße, sondern schmaler durch Herablassen eines Vorhanges von der Gerichtsstube abgetrennter Raum; V unverändert.)

Wien. Helene Richter.

Shakespeare-Aufführungen der Münchener Hoftheater von 1909.

Die eifrige Pflege Shakespeares an den Münchener Hoftheatern setzte sich 1909 fort. Als Neuaufführungen hatten wir: «Coriolan», «König Johann», «Julius Caesar», «Der Widerspenstigen Zähmung», und die neueinstudierten Werke des vorigen Jahres wurden oft wiederholt, sämtliches unter Regie des Dr. Eugen Kilian und auf der «neuen Shakespeare-Bühne», wie nach Fortfall der weit hinausgerückten Vorderbühne jetzt die Shakespearebühne benannt wird. Ohne Naturalist zu sein, richtet Kilian sein Absehen auf Naturlebendigkeit und Stimmungsreichtum im allgemeinen, wobei ihm der Gesamtausdruck der Rede wichtiger ist, als die Geltung von Wort und Silbe, übrigens aber mit Recht eine anspruchslose, doch ansprechende, an die Handlung angeschmiegte Szenerie zur Hilfe genommen wird. In der Behandlung des Shakespeare-Textes ist Kilian wieder nicht von ängstlicher Strenge in Bezug auf Szenenfolge, jeden Vers und jedes Wort, wenn er auch gern den dramatischen Bau, wie er ihm entgegentritt, bewahrt und keine belangreichen Zusätze wagt, wogegen er bei Strichen minder empfindlich vorgeht. Geht auch Kilian dabei nicht so weit wie manche Bearbeiter, die dem Dichter treu zu sein meinen, wenn sie nur ein von Shakespeare an irgend einer Stelle derselben Dichtung gebrauchtes Wort, anderswo und in anderer Verbindung einsetzen, so dürfen wir, so gut und geschickt vieles gelinge, uns die Gefahren dieser Methode doch nicht verhehlen, da oft schon Striche von Sätzen, Zusammenziehungen und Umstellungen von Szenen den Formgehalt im eigentlichen dichterischen Sinne wandeln können. Die Möglichkeit voller Treue gegen den Dichter, wie sie die Shakespearebühne als ihre größte Tugend uns gab, möchten wir als solche geschätzt wissen. Je länger ein Dramaturg sich mit den ästhetischen Fragen des Dramas und Theaters beschäftigt, desto konservativer wird er das Erbtum schöpferischer Genien hüten. Was gilt ein noch so großes Geschick des Theatererfolges gegen die treuliche, keinen Aufwand geistiger Mühe schonende und geizig doch im kleinsten jedes Goldkörnchen hütende Wiedergabe des innersten Lebens der Dichtung? Sehen wir vom gemeinen äußeren Beifall ganz ab, so ist es für den Schauspieler und Regisseur noch immer ein leichteres, in mehr oder minder achtbarer Weise irgend etwas für den lebhaften Eindruck zu gestalten, als wenn er schlechterdings nichts, garnichts anderes sich zum Ziele nimmt, als die Wiedergestaltung der in allen Lebenskeimen erspähten Dichterschöpfung.

Bei den spröden Aufgaben, die sich Kilian rühmlicherweise stellte, hat es in verschiedenen Graden an Erfolgen nicht gefehlt. Auf «Coriolan» fiel davon mehr ab als auf «Antonius und Cleopatra», obwohl auch «Coriolan», dessen Handlung durchgehends vom staatlichen Leben ausgefüllt ist, unserem Theaterpublikum nicht leicht zugänglich gemacht wird. Für die rechte Geltung des Werkes ist wesentlich, daß Coriolans Charakter tiefer, als es zumeist geschieht, getroffen werde. Coriolan ist nicht etwa bloß stolz, er ist der wahrhaft Starke von unvergleichbaren Taten, der, bewußt seiner echten Kraft, sie schlecht und recht in den Dienst seiner Stadt stellen will ohne Lobgepränge. Will er sie sich nicht vorrechnen lassen,

mag er sie auch selbst dem Volke nicht vorrechnen, nicht das erbetteln, was dem Verdienten unbestritten gebührt. In seiner aufrechten Mannesgröße verschwistern sich Stolz und Bescheidenheit dergestalt, daß man nicht weiß, ob der Stolz mehr Scham der Bescheidenheit oder die Bescheidenheit mehr Scham des Stolzes sei. Auch im Senat ist es ihm Folter, seine Verdienste und seine Wunden nennen zu hören:

> Kratz' lieber wer mir in der Sonn' den Kopf,
> Wenn Schlachtmusik erschallt, als daß ich müßig
> In Fabeln höre aufgeputzt mein Nichts.

Das wird ähnlich wiederholt. «Was lallt ihr von Verdienst?» ruft er ebenso dem Tribunen zu (III, 3). Er liebt das Volk «nach Verdienst» oder nicht, je nachdem es seine Pflichten für das Vaterland erfüllt, doch, wenn er seine eigene Tüchtigkeit von ihm erst bestätigt haben soll, als habe er «seine Wunden bloß empfangen um ihres Behagens Lohn», das ist ihm brennender Ekel der Eingeweide, der ihm die angemaßte Gebietergnade des Volkes mit allem widerlichen Schmutz seines äußeren Gehabens vor die Seele rückt, und darum spricht er vor dem «Bettler», bei dem er nicht betteln mag, auch stolz von seinem eigenen Verdienste. Nach jeder Richtung ist dieser Held ein Beleg für jenes Grundthema, das, wie ich so oft erläuterte, sich als roter Faden durch die dramatischen Gebilde Shakespeares hindurchzieht, die von ihm hundertfach gewandelte Gegensätzlichkeit von Schein und Sein: denn jegliche Komödie und Geltendmachung seiner Verdienste ist für Coriolan geradezu ein Raub an seinem Werte und es ist wohl zu beachten, daß Shakespeare, der im Gange der Handlung hauptsächlich und bis ins Einzelne Plutarch folgt, darin abweicht, daß die Vorzeigung der Narben, zu der Plutarchs Coriolan sich herbeiläßt, der Held bei ihm verweigert. Ein deutliches Beispiel des erwähnten Grundthemas bietet ferner das Verschiedenartige des Helden und der stolzen Römerin, seiner Mutter. Volumnia ist, wie hochdenkend und beglückt durch ihren großen Sohn, doch das Weib, das der Verstellung und dem Scheine das Wort redet, wenn sie zum Ziele führen. Klug wünscht sie, daß der Sohn nachgegeben hätte, bis er die Macht in Händen hielt, um als Mächtiger dann die Volksherrschaft zu beschneiden. Sie will Feinheit und Verschlagenheit von ihm, der nur sein Selbst gibt, wie es ist. «Ihr Herz ist so wenig fügsam wie das seine, doch lehrt sie das Hirn, den Zorn mit besserem Vorteil zu lenken.» Den von Coriolan im Kriege für recht befundenen Bund von Ehre mit Klugheit heißt sie auch im Frieden gut und, von ihrer Überredung geleitet, versucht es Coriolan vergeblich eine Weile, eine Kriegslist in Worten gegen die Bürger seiner Vaterstadt zu brauchen wie gegen den Feind draußen mit Taten. Als er damit scheiterte, da erst bricht offen Volumnias Zorn heraus gegen alle Zünfte Roms, bis sie dann durch die Macht ihrer mütterlichen Ermahnung so bedacht wie unbedacht jene Versöhnung zwischen Römern und Volskern bewirkt, die unter dem falschen Scheine des Friedens von Rom das Verderben auf den eigenen Sohn ablenkt. Coriolan hat nichts gemein mit den Helden des Ehrgeizes Macbeth und Wallenstein. Er ist kein Neuerer, Umstürzer; er ist stolzer, starrer Erhalter, Rückforderer sogar des schon beseitigten Alten und zu dem von ihm gedemütigten Feinde

nimmt er als Verdrängter Zuflucht, um das alte in ihm lebendige Rom gegen Rom zu schützen. Den eitlen Schein menschlicher Größe hat Shakespeare kaum je treffender gekennzeichnet als mit des Aufidius Worten, der im Augenblicke, als er die Tugend bloß im Meinen der Mitwelt als lebend erkennt und als er einsieht, wie die an sich selbst rühmlichste Macht ihr sicheres Grab durch das Lobgepränge ihrer Taten findet, da Feuer von Feuer, Keil von Keil getrieben werde und eine Kraft an der anderen erlahme, trotz alledem schon sich selbst als künftigen Bewältiger Coriolans feiert (IV, 5). Herr Jacobi stattete seinen Coriolan mit mehr Stolz und Ungestüm, als mit der Jugendherrlichkeit der aufrecht sein Selbst wie einen Tempelbezirk wahrenden Heldengröße aus, doch gab er eine ungemein achtungswerte Leistung. Bei den Ausbrüchen der Heftigkeit, besonders in den tobenden Volksszenen, war in der Hast der Rede oft der Mangel deutlicher Aussprache zu bedauern, von denen im allgemeinen als einem überhandgenommenen Fehler bei den Hoftheatervorstellungen der letzten Jahre gesprochen werden muß. Die Gewohnheit gerade hierin war früher eine gute. Die natürliche Menschendarstellung, die man anstrebt, ist nur in derjenigen Proportion möglich, in der für die Kunst der durchsichtig klare Ausdruck der Natur gewinnbar ist; die Natur, die sie braucht, ist nicht schlechthin die der Wirklichkeit, und Dichterworte sind zu kostbar, als daß sie, in der allgemeinen Stimmung einer Handlung aufgehend, geopfert werden dürften. Von genug Seiten, von mir ganz unbekannten Leuten im Foyer habe ich fort und fort über diesen Mangel Klage führen hören, und vielleicht gewährte die weit in den Zuschauerraum vorgeschobene Vorderbühne für das deutliche Verstehen doch eine Hilfe, die ich in meinem vorigen Berichte nicht genügend würdigte, wenn auch ganz ohne die Shakespearebühne die Sprache der Schauspieler ehedem besser vernehmbar war, als jetzt. Einer Aufführung des Coriolan gebricht Bestes, wenn Volumnia nicht zu größerem Eindruck gelangt, als es hier geschah. Manches war zusammengezogen, die Rolle des Titus Lartius getilgt. Warum die anschauliche Szene, als der Held allein in die Mauern Coriolis einstürmt und verwundet zurückkehrt, im Unterschiede zu den früheren hiesigen Aufführungen gestrichen war, ist mir nicht verständlich.

Ich gehe sogleich zur Aufführung von «Julius Caesar» über, obgleich sie am Schlusse des Jahres lag. Sie war weit gelungener, als die letzte, welche im Jahrbuch (XLI, 1905, S. 314f.) von mir besprochen wurde, und hob sich ungefähr auf die Höhe früherer Darstellungen des Stückes. Der Bühnentext war, wie sonst, wohl fast durchweg nach der Schlegel'schen Übersetzung gewahrt, abgesehen von einer auffälligen Änderung am Schlusse des dritten Aktes. Hier nämlich war die kurze Szene mit der Ermordung Cinnas des Poeten, die Savits auf die Szene zurückgeführt hatte, die jedoch bei der letzten Einstudierung von 1904 fortfiel, wieder aufgenommen worden, doch mit der Abweichung, daß sie sich noch während der Anwesenheit Marc Antons auf dem Forum zuträgt, und daß dieser mit den Worten «Unheil, du bist im Zuge», die er bei Shakespeare vor der Cinna-Szene spricht, sie und den Akt abschließt. Daß Antonius, von den Volksmassen aufgehalten, Zeuge von Cinnas Mord wird, wäre ja denkbar. Aber sollte er dann stumm gar nichts versuchen, um den wahnsinnigen Mord

zu verhindern? Und wozu die Abänderung? Sie kann nur dem Zwecke dienen, daß der Darsteller des Antonius den für den Applaus günstigen Aktschluß gewinne. So entschieden wir Freunde des Theaterbeifalles sind, scheint uns solch dreistes Schalten mit dem Dichtertexte bedenklich, des Beispieles wegen für andere Fälle. Wie oft wird solche Änderung für ganz harmlos gehalten und wo findet die Eitelkeit der Schauspieler da Grenzen? Mathieu Lützenkirchen bedurfte mit seiner bewundernswürdigen Wiedergabe des Antonius, die ihm jetzt einmal wieder so gut wie je gelang, einer so ärmlichen Beihilfe nicht. Im Unterschiede von seiner letzten Darstellung von 1904 zeichnete er nicht einen verschlagenen Diplomaten, sondern wieder den genialen Feldherrn der Rede, der seine Worte, wie sie als Ausdruck der ihn wahrhaft beherrschenden Gefühle das Gebot des Augenblickes eingibt, in der rechten Schlachtordnung zum Siege führt. Zur Innerlichkeit und Würde des edlen Brutus, die Herr Jacobi glücklich traf, gehört noch eine Zumischung von Energie. Gerade die Entschiedenheit dieses männlichen Idealisten ist es ja, die durch wiederholte Mißgriffe die Niederlage der Verschworenen herbeiführt. Die Glut des Cassius war in der Darstellung zu flackernd. Ihr innerlich Verzehrendes tritt nicht in hastigen Bewegungen heraus. Noch immer ist der Cassius Karl Häußers bei uns unerreicht. Der Caesar des Herrn Steinrück war schlicht gehalten, hätte uns aber in seiner Schlichte mehr wohlgetan, wenn diese nicht zuweilen der Gewöhnlichkeit verwandter gewesen wäre als der Größe. Trotzdem brachte diese Einfachheit den stillen Geist des ersten römischen Weltbeherrschers, der auch nach seiner Hinopferung die Handlung des Dramas regiert, mir besser denn je in der Meinung Shakespeares zum Bewußtsein. Wie die Rede Marc Antons, so sind Caesars Worte an den Iden des März, obwohl Shakespeare sich an die Berichte Plutarchs und Appians anlehnt, im Charakteristischen ganz des Dichters Eigentum. Wieder ist es hier die Abwehr des gemeinen Scheines, dem unter jedem flüchtigen Eindrucke der Stunde die Sinne der meisten Menschen untertan sind, was aus den Worten Caesars herausklingt. Still und ruhig, ohne Spur von Schwulst und Prahlerei will das gesprochen sein, wenn es im Geiste Shakespeares wirken soll. Das unbeweglich feste Sein einer großen Seele, die das wirklich sein will, was die von ihr vertretene höchste Würde vor der Welt scheint, drücken sie aus. Calpurnias Bitten wollte Caesar aus menschlicher Güte willfahren, nicht aber will er seine Beschlüsse in staatlichen Dingen umstoßen nach Tyrannenart, die sich ebenso leicht, wie sich in hündischem Fußfalle ein Mann niederwirft, zu selbstgefälliger Gnade bestimmen läßt. Jenes sich in verschiedentlicher Richtung bei Shakespeare wiederholende «Ich bin ich», dem Jagos «Ich bin nicht ich» gegenübersteht, ist der Inhalt von Caesars Rede in mächtigster Bedeutung. — Den Dekorationsbildern gab Dr. Kilian hie und da mehr Stimmung, als wir sie bei vorigen Aufführungen hatten. So war die Verschwörung bei Brutus aus dem Inneren des Hauses in den daran stoßenden Garten verlegt, wo sie unter freiem Himmel gewissermaßen einen stärkeren Atemzug erhält und die aufgehende Sonne des Verhängnisses ohne Wand geschaut wird.

Auf unsere Bühne kam jetzt auch das unter Shakespeares englischen Historien im Geschichtsgange voranstehende Werk, welches der Dichter

seiner Tetralogie (1597—1599) vorausgeschickt hatte. Wenn Flachsichtige, denen ein Drama nicht mehr ist als ein lauter Stoffliches zusammenlesendes Bilderbuch, schon bei den übrigen englischen Geschichtsstücken die Frage stellen, was sie dem heutigen Deutschen bedeuten, werden sie hier um so mehr fragen: was soll uns dies finstere Drama mit dem kaltherzigen Usurpator, mit dem schauderhaften Gegenstande von Blendung und Mord, dem an einem Knaben verübten Kronenraub, dem mittelalterlichen Hader mit dem päpstlichen Stuhl, mit dem Englands Stolz auf überkecker Zunge tragenden Königsbastard? Will man den Geist dieses Stückes recht fassen, der allen Zeiten zu predigen hat, findet man nirgends bessere Aufklärung als bei Ed. W. Sievers im Aufsatze seines letzten Lebensjahres «Shakespeare und der Gang nach Canossa» (E. Kölbings Engl. Stud. XX, 220—265). Es gibt ein älteres Drama von unbekanntem Verfasser «Die unruhige Regierung König Johanns von England», das bereits den Widerstreit zwischen dem nationalen Königtum Englands und Rom schildert. Shakespeare griff in den Jahren, als unter Elisabeth dieser Kampf neu auflohte, dieses Thema auf, nicht ohne es in seiner Gestaltung des «König Johann» mächtig zu vertiefen. Sievers zeigt, wie bei ihm der König, anstatt mit seiner seltenen Klugheit und Tatkraft, welche er in erstaunlich rascher Machtentfaltung gegen Frankreich bewährte (s. III, 4), anstatt fortgesetzt geraden Weges im Dienste der nationalen Sache wider Rom und Frankreich sich als den echten Fürsten zu erweisen, versteckt und gleißnerisch durch die scheußliche Blendung und Forträumung eines unschuldigen Knaben den falschen Schein von Legitimität zu gewinnen trachtet, was sodann seine ganze Niederlage verschuldet: den Abfall der Barone, den Einfall der Franzosen, die Wirkung des päpstlichen Bannes, das schmähliche Kanossa Johanns und sein Ende durch Gift. Der Dramatiker des protestantischen England ist es, der die verantwortliche Selbständigkeit der Krone vor dem Volke in der Abwehr der Einmischung Roms und jeder dem Lande aufgedrungenen wälschen Priesterschaft fordert gegen einen Pandulpho und Innocenz. Gewiß, des Schmerzlichen, Trüben, Schlimmen gibt es im Stücke übergenug. Der auf der Bühne vergegenwärtigte Blendungsversuch wirkt nicht etwa auf verzärtelte Nerven, sondern auf jedes feinere Gefühl abstoßend, ob auch die hohe Kunst eines Shakespeare das Ihre tat, um von innen heraus das Gräßliche zu vergeistigen. Das Rührende in den Bitten Arthurs, seine eigene Herzensgüte, mit der er Hubert in dessen Leiden beistand, vor allem sein Mut, mit dem er seinem Peiniger standhalten will, sind große dichterische Kunstmittel zur Verschönung der Szene. Der träumerische, immer sinnende Knabe, wie ihn Shakespeare vorher und gerade auch in dieser Szene zeichnet, zeigt sich zum Throninhaber in streitvoller Zeit wenig geeignet, und doch leiht ihm der Dichter, wie seinem edlen, sanftmütigen Heinrich VI. Fassungsgröße im Angesichte des Verderbens. Die uns beschriebene Bedrohung des Auges aber zeigt sie dann nicht im Sinnbilde, wie hier ebenso das Auge und verletzliche Gewissen der Welt blind gemacht werden sollte für ein verruchtes Verbrechen und das erschlichene Thronrecht? Es fordert dieser Auftritt, weil er für die Verschuldung Johanns der Mittelpunkt ist, als ästhetisch notwendig im Baue des Dramas, wie es einmal angelegt ist, obschon an sich als ästhetisch angreifbar, unbedingt seinen eindrucksvollen Platz. In all

das Wolkengrau doch und Beklemmende fährt die Rede des Bastards hinein wie frische Seeluft: der illegitime Sohn von Richard Löwenherz hat das Heldenblut des hohen Vaters ererbt und vertritt in Spott und Ernst bei schuldiger Treue gegen den Herrn, der ihn zum Ritter schlug, mit dem Sinn für alles Gute auch Englands Ehre und Recht. Sievers findet hier wie in der englischen Geschichtstetralogie Shakespeare als Gegner des Legitimitätsprinzipes der Krone. Ich glaube, daß er hierin zu weit geht. Die ängstliche Behütung der Legitimität ist dem freien Geiste des Dichters allerdings fremd, doch Wahrer der Legitimität überhaupt wird jeder Anhänger des Königtums in einem Lande, wo es erblich ist, sein müssen, wenn nicht das Recht der Usurpation ohne Grenzen gelten soll, und ein Heinrich V. verrichtet sein großes nationales Werk um vieles fester und sicherer als der Thronerbe seines Vaters, der sein Reich nach schweren Kämpfen innerlich festigte. — Viel fehlte daran, daß der weltbedeutende Gehalt der Dichtung bei der Vorstellung zu seinem Rechte kam. Mit einem unglaublichen Einschiebsel, das der Hauptstadt einer vorwiegend katholischen Bevölkerung zugestanden wurde, trat man sogar mit unwiderstehlicher Komik gegen diesen Geist ins Treffen. Als Johann vergiftet stirbt, da müssen zwei Mönche über die Bühne gehen, und der eine spricht zum anderen, so müsse der König enden, der die Klöster plünderte und der sich dem heiligen Vater widersetzte. Die Einschaltung ist zweifellos ein altes Erbtum, das man schon vor Jahren als Feigenblatt benutzte, um freilich nicht einen Teil, sondern den ganzen Leib der Dichtung schamhaft zu umhüllen; denn diese schließt ja doch nach jenem Kanossa mit der stolzesten Selbstaufrichtung Englands gegen Rom! Die Spieler behandelten fast durchweg ihre Aufgaben zu sehr nach theatralischen Schablonen. Der König war schon äußerlich als widerwärtige Ungestalt gezeichnet und die bellenden Töne, mit denen der Darsteller die Worte herausschleuderte, passen wenig zu der klugbedachten Weise Johanns. Der päpstliche Legat, der in überragender Größe und Menschenkenntnis mit prophetischem Blicke seinen Einfluß auf die Gemüter übt, erschien zu sehr wie ein gewöhnlicher pfäffischer Intrigant, und der Bastard wurde Anfangs ganz im Tone eines dreisten Naturburschen gehalten, wie ihn als Lucio in «Maß für Maß» derselbe Schauspieler passend handhabt, während im übermütigen Scherze auch hier die ritterliche Haltung des Königssprossen entgegentreten soll, die hernach dem Darsteller mehr gelang. Zu rühmen war Emma Berndl, die von der Mutterliebe und dem Mutterschmerze Constanzens, die als unvergleichliches Seelengemälde von Luise Hettstedt (Weimar) vor meiner Seele stehen, doch ihrerseits auch ein wirklich ergreifendes Bild zu geben vermochte.

Siegreich fast auf allen Punkten war die Aufführung von «Der Widerspenstigen Zähmung», bei der das Verdienst der Regie mit dem der Schauspieler bestens zusammentraf. Vom Gleichmaße tiefgehenden Verständnisses für die psychologische Feinheit, mit welcher Shakespeare den ihm durch ein älteres Stück wiederum übermittelten derben und von ihm in seiner Derbheit bewahrten Stoff zu wahrem überquellendem Leben rief, ist sicherlich hier zum guten Teil Eugen Kilian ein redlich Teil zuzuschreiben. Zum ersten Male war hier Deinhardsteins willkürliche Bearbeitung durch das Original ersetzt, das freilich im Einzelnen viele Kürzungen erlitt. Manches darunter ist

gewiß zu billigen, und ich hätte auch die Schilderung der Trauung, deren Tilgung ich Deinhardstein zuerst vergebe, der handgreiflichen Beschimpfungen des Priesters durch Petrucchio fortgewünscht. Anderes, was Kilian in seiner gedruckten Bearbeitung gestrichen hatte, wurde für die Aufführung von ihm mit Recht hergestellt; denn Derbheit ist für den Mutwillen dieses Stückes nicht zu missen. Über andere Stellen, deren Fortfall ich nach meinen obigen Bemerkungen nicht gutheiße, kann ich hier im Einzelnen nicht rechten. Jene Shakespeares künstlerische Subjektivität wiederum kennzeichnenden Verse, mit denen sogar in dieser tollen und doch das Derbe mit meisterhafter Feinheit und Lebenswahrheit erfassenden Komödie auf den menschlichen Wesenskern eingegangen wird, als die Rückfahrt in das Vaterhaus «mit ehrlich schlichten Kleidern» geschieht, weil «nur der Geist den Körper reich macht», sind mit Recht in ihrer vollen Ausführlichkeit beibehalten worden. Auch das Vorspiel vom Kesselflicker Schlau wurde diesmal aufgeführt. Obgleich es wohl in keinem engeren Zusammenhange mit dem Stücke steht und die Erklärungen von Sievers hierfür mir unzutreffend scheinen, gab es, munter gespielt, einen regen Auftakt, wogegen wir das nicht von Shakespeare stammende, sondern aus dem älteren Lustspiele übernommene Nachspiel nach dem so überaus frischen Ende des Stückes lieber missen würden. Gute Petrucchios sind hier Herkommen; einen besseren oder auch nur so guten, wie Mathieu Lützenkirchen ihn gestaltet, möchte man auf allen Theatern schwer finden. Aus jedem Tone, jeder Geste klang und erschien der fröhliche Sieger, der als einfacher Landmann streng und klug, herzlich und immer herzlicher das trotzige verwöhnte Bürgerkind zähmt. Das Liebeserwachen und dessen allmähliches Eingeständnis unter schalkhaftem Humor wurde von Frau von Hagen ausgezeichnet veranschaulicht. Im Widerspiel zum dreisten Draufgehen Petrucchios waren die anderen Auftritte, welche den schwärmerischen Liebhaber durch Verstellung und Verkleidung zum Ziele kommen lassen, gleichfalls ziemlich gelungen. Ausnehmendes Lob verdienen die Herren Trautsch und Schwanneke als die durchtriebenen Diener Tranio und Grumio. In solcher Frische, wie es wohl dem Dichter selber in den Schoß fiel, empfingen wir das Werk wie ein schönes Gastgeschenk der Musen.

München. Walter Bormann.

Shakespeare in Berlin 1909.

Es liegt in der Natur der gegenwärtigen Berliner Theaterverhältnisse, daß die überwiegende Mehrzahl der Neueinstudierungen von Werken Shakespeares Max Reinhardt und seinem Deutschen Theater gutgeschrieben werden muß. Anno D. 1905 hatte er mit seinem «Sommernachtstraum» (Neues Theater) gleichsam eine neue, nicht von allen begeistert begrüßte Ära der Shakespearedarstellung eingeleitet und ist hier von Erfolg zu Erfolg geschritten. Da es unmöglich war, das Ausstattungsmoment noch reicher zu betonen, als dies schon im «Sommernachtstraum» und hernach im «Kaufmann von Venedig» geschah, hat sich dieser Direktor, dessen ungewöhn-

liche, aber wenig stilsichere Begabung nicht angetastet werden soll, mehr und mehr zur stilisierten Dekoration hingewendet. Er hat sich durchweg im Lustspiel als glücklicher erwiesen als im Trauerspiel, für das er nach den Proben des «Kaufmann», «Romeo und Julia», «König Lear» und auch zuletzt noch des «Hamlet» nicht eine hinreichend großzügige und einheitliche, wenn man so sagen darf, symphonische Auffassung mitbringt. Er gibt den Tragöden Shakespeare fast vollständig, aber doch in Stücken und beschneidet mit einer gewissen Originalitätssucht wichtige Partien, um Unwesentliches, an dem der Bühnenbrauch vorübergeht, auf die Szene zu bringen. Ich habe mich schon einmal als erklärter Gegner des vollständigen Shakespeare vorgestellt und brauche das früher Gesagte nicht zu wiederholen. Andererseits müssen die Reize im Detail, die Reinhardt uns von der Bühne herab vermittelt, rückhaltlos anerkannt werden. Er belebt Szenen, die bisher eine gewisse Farblosigkeit besessen haben, und es kann für die kritische Beurteilung immer nur darauf ankommen, ob nicht seine Art der Frische und Gegenständlichkeit hie und da gegen den guten Geschmack verstößt.

Ins Berichtsjahr fallen streng genommen nur zwei Shakespeare-Aufführungen des Deutschen Theaters: «Hamlet», in der Hauptsache schon von München her bekannt, wo er den Clou des Künstlertheaters gebildet hat, und «Der Widerspenstigen Zähmung». Reinhardt gab den «Hamlet» im wesentlichen ungekürzt und natürlich unter häufiger Verwendung des Zwischenvorhanges. Selbst eine so selten gespielte Szene wie der Auftritt zwischen Polonius und Reinhold (II, 1) wurde zu Gehör gebracht. Erlers Dekorationen waren geschmackvoll, in dem charakteristischen Düster der Terrassenszene sogar von eindringlicher Schönheit. Ein Meisterstück der Regie bot das Theaterspiel, das auf der rechten Seite der Bühne vor sich ging. Das Unwohlsein des Königs, die Unordnung, in die der Hofstaat gerät, eilig hin und herhuschende Lichter und langsam verhallende aufgeregte Rufe geben dieser Szene zum Schlusse das Gepräge großer Kunst und Echtheit. Es blieb aber bei diesen Teileindrücken, und die Art der Besetzung brachte es mit sich, daß etwa der Monolog des Königs (Wegener) und die Poloniusszenen (Arnold) stärker wirkten als die eigentlichen Kernpunkte des Dramas. Ophelia war durch Camilla Eibenschütz ganz unzureichend besetzt, und Adele Sandrock deklamierte als Königin nur in einem anderen Theaterstil. Hamlet war Moissi, ein zweifellos sehr interessanter Künstler, der Geschmack und Intelligenz genug besaß, um nicht wieder mit einer funkelnagelneuen Auffassung zu paradieren. Er gab den Dänenprinzen ganz grau in grau, müde, gequält, zerrissen, nur hier und da, besonders nach der Rede des Schauspielers wie aufgepeitscht zum Handeln. Schauspielerisch interessant, aber nicht überzeugend. So blieb der ganzen Vorstellung etwas Experimentelles anhaften.

Um so klarer kam der Stil in «Der Widerspenstigen Zähmung» zum Ausdruck. Reinhardt machte daraus mit einem Wagemute, der ihn ehrt, eine Zirkusvorstellung für den Kesselflicker Schlau. Er sucht dem Stücke den Charakter der Improvisation zu geben und läßt nur außer Acht, daß die fehlende Schlußszene es verbietet, das Lustspiel ganz als Rahmenwerk zu behandeln. Es ist sehr lustig zu sehen, wie nach den recht derb gespielten

Auftrittsszenen die Schauspieler die primitiven Kulissen herbeischleppen und unter tausend Purzelbäumen und Allotrias das Spiel beginnen. Auf die Dauer wirkt aber das ewige Zirkusspiel, das etwa im Stil der «Bösen Buben» gehalten war, ermüdend und zu guterletzt geschmacklos. Die Buntheit der Gewänder läßt man gerne passieren, kehrt sich auch nicht daran, daß Petrucchio zur Hochzeit auf einem Holzpferde einreitet, und Katharina immer gleich eine Kette der Gäste ihres Vaters zu Falle bringt. Aber schließlich hört und sieht man nur noch Ohrfeigen, die niederprasseln, Diener, die über Tische springen und rutschen, Treppen hinauf und hinabfallen, kurz eine Pantomime circensischer und equilibristischer Kunststücke, die sich auch mit einer ganz vorurteilsfreien Auffassung des Komödiendichters darum nicht vereinigen läßt, weil sie gegen den guten Geschmack geht. Soll die Aufgabe des Theaters nur noch darin bestehen, das Publikum zum Lachen zu bringen, so ist Shakespeare als Textdichter zu schade. Ihren Höhepunkt fand das Groteske, und im Zuviel stark Ermüdende dieser Aufführung, in der die Verwandlungen unter allgemeinem Klingklang, Tanz und Singsang auf offener Szene bewerkstelligt wurden, in der Szene, wo Petrucchio die Schneider zum Teufel jagt (IV, 3). Die Regie läßt hier unser Käthchen weinend und hilflos auf einem Berge bunter Kisten mit Kleidern und Hauben, die der Gemahl herumwirbelt, thronen, und schafft einen lauten und dankbaren Abschluß. Aus der Besetzung ist das Käthchen Lucie Höflichs und der Schlau Wassmanns rühmend hervorzuheben. Bassermann fehlt es für den Petrucchio an Humor und somit am besten. Er gibt ihn rauhbeinig, gewalttätig, siegesgewiß. Ein besonderes Lob verdienen noch die Dekorationen und Kostüme von Ernst Stern.

Eine recht anerkennenswerte Leistung war die «Macbeth»-Aufführung des Berliner Theaters (19. Januar 1910) mit Albert Heine und der von Düsseldorf herzugezogenen Louise Dumont in den Hauptrollen, Macduff-Clewing und Malcolm-Bergen. Man spielte diese knappste Tragödie Shakespeares fast ungekürzt und ließ nur ein paar belanglose Szenen wie II, 3 (Rosses Gespräch mit dem alten Manne), die Schlußszene des dritten Aktes (Lenox und der Lord) und endlich V, 2 (Feld in der Nähe von Dunsinan) fallen. Bei der Aufführung zeigte sich wiederum, daß auch die Szene bei Lady Macduff leicht entbehrt werden kann. Die beiden Hexenszenen (III, 5 und IV, 1) wurden geschickt zusammengezogen, und besonders dieser zweite Hexenauftritt gab Gelegenheit zu einer glanzvollen Inszenierung, hingegen überall sonst das Bedürfnis nach Stil und Einfachheit maßgebend waren. Bernauers Regie verstand es, die große Linie des Dramas, das hier seinen Höhepunkt in der Gesprächsszene unmittelbar vor dem Morde erreichte (I, 7), zu offenbaren; hinwieder verpufften Szenen, von denen sonst die stärkste theatralische Wirkung ausgeht. Die Bankettszene war so angeordnet, daß die Lords links und rechts an zwei Längstischen neben dem Königsstuhle in der Mitte saßen. Leider ließ man aber nicht das Schattenbild des ermordeten Duncan auftauchen, sondern er erschien selbst in allzu harter Lebendigkeit. Merkwürdig genug und ganz realistisch wurde die Nachtwandelszene gespielt. Frau Dumont gab sie rein pathologisch, fahrig und fiebrig im Ton und in der Bewegung, etwa analog der Art, wie man die wahnsinnige Ophelia heute auf der deutschen Bühne zu sehen gewohnt ist.

Somit blieb die Aufführung aus Mangel an geeigneten schauspielerischen Kräften, denn auch Heine besitzt nicht die Gabe der verzerrten Leidenschaft, im einzelnen manches schuldig.

Berlin. Hans Landsberg.

Shakespeare in Petersburg.

Im Kaiserlichen Alexandratheater wurde am 21. Oktober 1909 «Der Kaufmann von Venedig», der hier zuletzt 1903 in Szene gegangen ist, wieder aufgenommen. Die Ausstattung war, wie sich das an dieser Bühne nichts anders erwarten läßt, prächtig. Der erste Akt zeigte Venedig mit schönem Blick auf Dogenpalast, Procurazien und Campanile, der zweite spielte vor Shylocks Hause in einem pittoresken Winkel Venedigs mit Brücke und Kanal, auf dem Gondeln fuhren und zur Guitarre gesungen wurde. Auf einer dieser Gondeln wurde Jessica von Lorenzo entführt. Schön und stilvoll waren Portias Gemach, ein verandaartiger Bau mit weitem Ausblick, und der von Lüttke-Meyer gemalte Gerichtssaal. Der Zauber der Mondlandschaft im letzten Akte war gut wiedergegeben. Einen Zug ins märchenhafte und phantastische zeigte namentlich die Szene mit der Kästchenwahl. Hier waren die beiden abgewiesenen Freier, jeder mit reichem Gefolge, sehr eindrucksvoll, Korwin-Krukowsky als Prinz von Marokko im Stile Othellos, und Meyerhold als Prinz von Arragon im Stile Don Quixotes, eine sehr gelungene Figur. Den Maskenzug, vor dessen verführerischem Anblick Shylock seine Tochter warnt, läßt die Regie wirklich über die Bühne gehen, begleitet von einem großen Haufen lärmender, ausgelassener Jugend. Den Shylock selbst spielte Darsky in jüdischer Maske, aber ohne jüdisches Wesen. Den tragischen Styl beherrscht er und hatte infolgedessen gute Momente, aber den jüdischen Charakter, namentlich die echt jüdische Dialektik Shylocks ließ er vermissen. Bassanio war ein wenig zu jung und knabenhaft. Schuwalowa war eine anmutige Porzia, hätte aber die berühmte Stelle von der «Gnade» ausdrucksvoller sprechen können. Die übrigen Rollen waren richtig besetzt. Der ganze Eindruck der Vorstellung war ein recht befriedigender.

Das «Kleine Theater» in St. Petersburg brachte am 31. Januar 1910 Shakespeares «Hamlet» als Sonntagsnachmittagsvorstellung zu herabgesetzten Preisen. Den Hamlet spielte Dobrowolsky und war in dieser Rolle beachtenswert. Er spielt sie mit Eleganz und edlem Anstand, ist ihr geistig gewachsen und ist besonders gut in den Szenen, wo Hamlet ironisch, sarkastisch und dialektisch spitzfindig ist. Bei der Erscheinung des Geistes im ersten Akt sowie an einigen anderen Stellen war er aber zu ruhig und ließ Temperament vermissen. Vielleicht ist auch seine ganze Persönlichkeit für diese Rolle zu kraftvoll und ausgeglichen. Grinewa war als Ophelia sehr anmutig, in ihrem Spiel wahr und schlicht. Tichomirow war als Totengräber von echter Komik. Die Königin war ganz mißlungen und störte den Eindruck in allen Szenen, wo sie auftrat. Die Ausstattung und namentlich die Statisterie war sehr mangelhaft. Gespielt wurde leider nach der Übersetzung von Polewoi, die zwar in Rußland populär ist und die russische Sprache um einige geflügelte Worte bereichert hat, aber von Fehlern wimmelt.

St. Petersburg. Richard Gebhard.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1909.

Aachen (Stadttheater, Dir. Heinr. Adolphi). König Johann (Schlegel), 1 m. — Die lustigen Weiber von Windsor (A. Halm), 1 m. — Hamlet, 1 m. (Dr. W. Staegemann a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. (Frl. R. Ressel und Herr R. Christians, 1 m. a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m. (1 m. Frl. R. Ressel und Fr. A. Sorma a. G., 1 m. Hr. Schildkraut a. G.) — Othello, 1 m.

Allenstein (Stadttheater, Dir. Eduard Werner). Othello, 1 m.

Altona (Stadttheater, Dir. Hofrat Max Bachur). Der Kaufmann von Venedig, 4 m. (1 m. S. Friedmann a. G.) — Othello, 3 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Altona (Schillertheater, Dir. Karl Meyerer). Der Kaufmann von Venedig, 5 m. (1 m. Hr. R. Schildkraut a. G.) — König Lear, 2 m. (1 m. w. vorst.) — Romeo und Julia, 1 m. — (Dir. Ernst Michaelis.) Hamlet (Schlegel-Tieck), 5 m.

Annaberg, i. S. (Stadttheater, Dir. Karl Greiner). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

Aschaffenburg (Stadttheater, Dir. Jul. Großers Witwe). Ein Wintermärchen, 1 m. — (Dir. Emil Steger.) Othello, 2 m.

Augsburg (Stadttheater, Dir. Karl Häusler). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 2 m.

Bamberg (Stadttheater, Dir. Hans Amalfi). Romeo und Julia, 3 m. (1 m. in Schweinfurt).

Barmen (Stadttheater, Dir. Otto Ockert). Hamlet, 2 m. (1 m. J. Kainz a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Barmen (Volkstheater, Dir. v. Bastineller und Oberreich). Romeo und Julia, 1 m.

Basel (Stadttheater, Dir. Leo Melitz). Hamlet (Schlegel), 6 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 3 m.

Berlin (Königliches Schauspielhaus). Viel Lärm um Nichts, 3 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck), 1 m. — Julius Caesar (Schlegel), 4 m. — König Heinrich V., 1 m. — König Heinrich IV. 1. T. (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m. — S. Friedmann a. G.) — Was ihr wollt (Schlegel), 1 m. — König Richard II. (Schlegel-Oechelhäuser), 2 m. (J. Kainz a. G.)

Berlin (Neues Königliches Opernhaus). Was ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Durch die englische Gesellschaft von Miß F. Davis u. Mr. G. Lawrence). — Hamlet 2 m. — As You Like It, 3 m. — Romeo and Juliet, 3 m.

Berlin (Deutsches Theater, Dir. Max Reinhardt). Was ihr wollt, 6 m. — Ein Sommernachtstraum, 19 m. — Der Kaufmann von Venedig, 6 m. — König Lear, 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m. — Hamlet, 21 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 11 m.

Berlin (Schillertheater O., Dir. Dr. Ralph Löwenfeld). Macbeth (Schlegel-Tieck), 22 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 1 m.

Berlin (Neues Schauspielhaus, Dir. Alfred Halm). Julius Caesar, 3 m. (J. Kainz a. G.) — Hamlet 14 m. (8 m. w. v.)

Berlin (Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus, Dir. Oscar Wagner). Othello, 29 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Weber), 10 m.

Berlin (Bürgerliches Schauspielhaus, Dir. Arthur Rannow). Othello, 1 m. — Hamlet, 3 m.

Berlin (Luisentheater, Dir. M. E. Fischer). Othello, 3 m.

Berlin (Bernhard Rosetheater, Dir. Bernhard Rose). Othello 1 m.

Berlin-Charlottenburg (Schillertheater, Dir. Ralph Löwenfeld). Julius Caesar (Schlegel-Tieck), 15 m. — Macbeth, 20 m.

Bern (Stadttheater, Dir. Benno Koebke). Der Kaufmann von Venedig, 3 m.

Beuthen, O.-Schl. (Stadttheater, Dir. Hans Knapp). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. in Zabrze).

Biel, Schweiz (Stadttheater). Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Bielefeld (Stadttheater, Dir. Norbert Berstl). Wie es euch gefällt (E. Kilian), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. —

Bielitz, Östr.-Schl. (Stadttheater, Dir. Carl Rübsam). Romeo und Julia, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (M. Devrient a. G.)

Bodenbach-Tetschen (Stadttheater, Dir. Julius Watzke), Othello, 1 m.

Bonn (Stadttheater, Dir. Otto Beck). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel), 2 m. (1 m. Grube a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 5 m. (1 m. Max Grube, 1 m. S. Friedmann a. G.) — König Lear (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. M. Grube, 1 m. R. Schildkraut a. G.) — Hamlet, 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Brandenburg a. H. (Sommertheater, Dir. Rudolf Frenzel). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.

Braunschweig (Herzogliches Hoftheater), Ein Wintermärchen (Dingelstedt) 1 m. — König Richard II. (Dingelstedt) 3 m.

Bremen (Stadttheater, Dir. Hubert Reusch). König Richard III. (mit teilweiser Benutzung der Bearbeitung Dingelstedts), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Oberon und Titania), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 5 m. (1 mal in Wilhelmshaven). — Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 2 m.

Bremerhaven (Stadttheater, Dir. Otto Winzer). Romeo und Julia, 1 m. (R. Christians a. G.)

Breslau (Stadt-, Lobe- und Thaliatheater, Dir. Dr. Th. Loewe). — Ein Sommernachtstraum, 4 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Was ihr wollt (R. A. Schröder), 1 m. (Gastspiel des Deutschen Theaters, Berlin.)

Breslau (Schauspielhaus, Dir. Georg Nieter). Othello (Schlegel-Tieck), 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. (J. Kainz a. G.)

Brieg (Stadttheater, Dir. Juliette Ewers). — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein-Wittmann), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. (R. Christians a. G.)

Bromberg (Stadttheater, Dir. A. von Gerlach). Antonius und Kleopatra (z. 1. M.). 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — Hamlet, 2 m. (1 m. R. Christians, 1 m. R. Kirch a. G.) Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. R. Schildkraut a. G.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 6 m. — Othello 3 m.

Bromberg (Patzers Sommertheater, Dir. A. Knabe). Othello, 1 m.

Brünn (Stadttheater, Dir. Karl von Maixdorf). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Macbeth, 3 m.

Burgsteinfurt usw. (Subvent. Westfäl. Städtebundtheater, Dir. Fr. Schiffermüller-Schiffer). Der Kaufmann von Venedig, 4 m.

Chemnitz (Stadttheater, Dir. Richard Jesse). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 3 m. — Viel Lärm um Nichts). 5 m.

Czernowitz (Stadttheater, Dir. Martin Klein). Hamlet, 1 m. — Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Danzig (Stadttheater, Dir. Kurt Grützner). Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. P. Wiecke a. G.) — Othello, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Darmstadt (Großherzogliches Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Dessau (Herzogliches Hoftheater). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 7 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Zeiß), 4 m.

Detmold (Fürstliches Hoftheater) und *Osnabrück* (Stadttheater), Dir. Intendanzrat A. Berthold). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Max Grube a. G.)

Döbeln (Stadttheater, Dir. Paul Gernsdorf). Hamlet 2 m.

Dortmund (Stadttheater, Dir. Alois Hofmann). Hamlet (Schlegel), 3 m. — König Richard II. (Schlegel), 2 m. — König Heinrich IV., 1. Teil (Schlegel), 2 m. — König Heinrich IV., 2. Teil (Schlegel), 2 m. — König Heinrich V. (Schlegel), 2 m. — Macbeth (Tieck), 4 m. — Othello (Tieck), 2 m.

Dresden-Neustadt (Königliches Schauspielhaus). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 20 m. — König Richard III. (Schlegel), 2 m. — Julius Caesar (Schlegel), 2 m.

Dresden (Volkswohltheater, Dir. Conrad). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Düsseldorf (Stadttheater, Dir. Ludwig Zimmermann). König Heinrich V. (Dingelstedt), 1 m. (in Duisburg). — König Heinrich VI. Tod (Dingelstedt), 1 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Othello, 1 m.

Düsseldorf (Schauspielhaus, Dir. Louise Dumont und Gustav Lindemann). Othello, 3 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m.

Eger (Stadttheater, Dir. Felix Wildenhain). Hamlet, 1 m.

Eisenach (Stadttheater, Dir. Hermann Rudolph). König Lear (Schlegel-Tieck), 2 m.

Elberfeld (Stadttheater, Dir. Julius Otto). Julius Caesar (Schlegel-Tieck), 1 m. (Dilettantenvorstellung). — Was ihr wollt (Schlegel-Tieck), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Zeiß), 3 m. — König Richard III, 1 m. (Max Grube a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (w. vorst.) — Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m. (J. Kainz a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. J. Kainz a. G.) — — Die Komödie der Irrungen (Schlegel-Tieck), 2 m.

Elbing (Stadttheater, Dir. O. Maurenbrecher), Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Erfurt (Stadttheater, Dir. Professor Karl Skraup). Der Kaufmann von Venedig, 3 m. — Romeo und Julia, 5 m.

Essen (Stadttheater, Dir. Georg Hartmann). Romeo und Julia, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m.

Flensburg (Stadttheater, Dir. Harry Oscar). Ein Wintermärchen, 1 m. — Othello 3 m.

Frankfurt a. M. (Schauspielhaus, Intendant Emil Claar). Ein Sommernachtstraum 15 m. — Macbeth, 6 m. — Was ihr wollt, 5 m. — Ein Wintermärchen, 1 m. — Hamlet, 1 m. (J. Kainz a. G.) — Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 4 m.

Frankfurt a. M. (Verbandstheater). Der Widerspenstigen Zähmung, 12 m.

Frankfurt a. Oder (Stadttheater, Dir. Fritz Pook). Romeo und Julia, 2 m. (1 m. Frl. Steinsick und Dr. W. Staegemann a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Freiburg i. Br. (Stadttheater, Dir. Hans Bollmann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 2 m.

Bad Freudenstadt (Kurtheater, Dir. Hans Robert). Was ihr wollt, 1 m.

Gablonz a. N. (Stadttheater, Dir. Dr. Hans Warnecke), Othello (Voß), 2 m.

Gelsenkirchen (Stadttheater, Dir. Franz Genesius). Hamlet, 1 m.

Gera, Reuss (Fürstliches Theater, Dir. Oscar Borchardt). König Richard II. (Dingelstedt), 3 m. — Maß für Maß (Voß-Czerwinka), 2 m. (1 m. in Greiz). — König Heinrich IV. I. T. (Dingelstedt), 3 m. — Julius Caesar (Schlegel), 6 m. — König Heinrich IV. II. T. (Dingelstedt), 3 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. in Greiz).

Giessen-Marburg (Vereinigte Stadttheater Dir. Hermann Steingötter). Hamlet 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 6 m.

Glauchau u. *Glogau* (Stadttheater, Dir. Fritz Helm). Othello, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 2 m.

Gleiwitz (Stadttheater, Dir. Amand Tresper). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Görlitz (Stadttheater, Dir. Friedrich Peterssohn). Der Widerspenstigen Zähmung (Wittmann), 2 m. — Othelllo, 3 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Goslar a. H. (Stadttheater, Dir. Willy Nordau). Othello, 1 m.

Göttingen (Stadttheater, Dir. Willy Martini). Julius Caesar, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Fr. Charlotte Basté a. G.)

Graz i. Steiermark (Theater am Franzensplatz, Dir. Heinrich Hagin). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Othello, 2 m.

Guben (Stadttheater, Dir. Sascha Hänseler). Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Hagen i. W. (Stadtheater, Dir. Oskar Kaiser). Othello, 2 m.

Halberstadt (Stadttheater, Dir. Johannes Meißner). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m.

Halle a. S. (Stadttheater, Dir. Hofrat M. Richards). Romeo und Julia, 2 m. — König Lear, 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 3 m.

Hamburg (Stadttheater, Dir. Hofrat Max Bachur). Othello, 2 m. (1 m. S. Friedmann a. G.) — Hamlet, 1 m. — König Richard III., 2 m. — König Hein-

rich IV, I. T. (Dingelstedt), 4 m. — König Heinrich IV., II. T. (Dingelstedt), 3 m.

Hamburg (Deutsches Schauspielhaus, Dir. Dr. Alfred Freiherr von Berger). Hamlet, 4 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck, revid. von Conrad), 1 m. — König Richard III., 6 m. — König Heinrich IV., I. T. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV., 2. T. (Dingelstedt), 1 m.

Hameln a. Weser (Sommertheater, Dir. Willy Nordau). Othello, 1 m.

Hanau (Stadttheater, Dir. Adalbert Steffter). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m. (R. Schildkraut a. G. — 1 m. in Homburg).

Hannover (Königliches Theater). Hamlet, 7 m. (1 m. Hagemann a. G.) — Julius Caesar, 8 m. (1 m. Kraußneck a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 12 m. — Othello, 2 m.

Hannover (Residenztheater, Dir. Julius Rudolph). Othello, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.

Heidelberg (Stadttheater, Dir. W. E. Heinrich). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein) 1 m.

Heilbronn (Stadttheater, Dir. Steng und Krauß). Othello, 1 m.

Bad Helmstedt (Brunnentheater, Dir. Friedrich Berthold). Othello, 1 m.

Hermannstadt i. Ungarn (Stadttheater, Dir. Leo Bauer). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.

Hildesheim (Sommertheater, Dir. Wilhelm Berstl). Othello, 1 m. — (Dir. Oscar Lange), Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m.

Hirschberg i. Schl. (Stadttheater, Dir. Bernhard Kühn). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck-Voß), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (R. Christians a. G.) Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m.

Hohenlimburg (Theater, Dir. Jos. Zwenger). Othello, 1 m.

Husum u. *Hadersleben* (Stadttheater, Dir. Agnes Weymann). Der Kaufmann von Venedig (Barnay), 2 m.

Jena (Stadttheater, Dir. Victor Horwitz). Romeo und Julia, 1 m.

Iglau (Stadttheater, Dir. K. R. Fleischmann). Hamlet, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Ingolstadt, Eichstätt u. *Neuburg a. D.* (Dir. Richard Griese). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Innsbruck (Stadttheater, Dir. Ferdinand Arlt). Romeo und Julia, 1 m. — Dir. Leopold Thurner), Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m.

Itzehoe-Heide (Stadttheater), Dir. Georgine Scherbarth), Othello, 1 m.

Kaiserslautern (Stadttheater, Dir. Ferdinand Shopp). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet, 2 m. — Othello, 2 m. (1 m. in Zweibrücken).

Karlsruhe i. B. (Großherzogliches Hoftheater). Cymbeline (Tieck-Oechelhäuser), 4 m. — Othello (Baudissin), 3 m.

Kassel (Königliches Theater). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. (1 m. S. Friedmann a. G.) — König Richard II. (Dingelstedt), 2 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck, 3 m.

Kattowitz, O.-Schl. (Stadttheater, Dir. Emanuel Raul). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m.

Kiel (Stadt- und Kleines Theater, Dir. Franz Gottscheid und Anton Otto). König Lear, 3 m. — Ein Sommernachtstraum, 6 m. — Der Kaufmann von Venedig, 6 m. — Was ihr wollt, 6 m. (1 m. in Neumünster).

Klagenfurt (Städtisches Schauspielhaus, Dir. Richter). Othello, 1 m.

Kleve a. Rh. (Stadttheater, Dir. Oscar Schlegel). Romeo und Julia, 1 m.

Koblenz (Stadttheater, Dir. August Dörner). Julius Caesar, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (R. Schildkraut a. G.) — König Richard III, 1 m. (R. Kirch a. G.)

Koburg-Gotha (Herzogliches Hoftheater), Julius Caesar (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (J. Kainz a. G.)

Kolmar (Stadttheater, Dir. Jacques Goldberg). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck-Barnay-Wittmann), 1 m.

Köln a. Rh. (Opernhaus), Dir. Max Martersteig). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (J. Kainz, E. Binder a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — (Schauspielhaus). — Hamlet (Schlegel), 1 m.

— Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel), 4 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 4 m.

Königsberg i. Pr. (Stadttheater, Dir. Hofrat A. Varena). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 5 m.

Königshütte, O.-Schl. (Stadttheater, Dir. Julius Ricklinger). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Kottbus (Stadttheater, Dir. Max Berg Ehlert). Hamlet, 2 m. (1 m. R. Christians a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 3 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Krefeld (Stadttheater, Dir. R. Pester). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Oechelhäuser), 2 m. — Hamlet, 1 m.

Bad Kreuznach (Kurtheater, Dir. Alfred Helm & Co). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Bad Kudowa (Kurtheater, Dir. Hugo Gerlach). Was ihr wollt, 4 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Landsberg a. W. (Aktientheater, Dir. Josef Geißel). Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Leipzig (Neues Theater, Dir. Robert Volkner). Hamlet (Schlegel-E. Devrient), 4 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 3 m. — Othello, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Weber), 5 m. — Viel Lärm um Nichts, 4 m. — (Altes Theater), Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel-E. Devrient), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (w. o.), 3 m. — Viel Lärm um Nichts, 4 m.

Leipzig (Leipziger Schauspielhaus, Dir. Hofrat Anton Hartmann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. (J. Kainz a. G.) — Viel Lärm um Nichts, 1. m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m (Kainz a. G.)

Liegnitz (Stadttheater, Dir. Karl Otto Krause). Romeo und Julia, 1 m. (R. Christians a. G.) — Othello, 2 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — König Lear, 1 m. (R. Schildkraut a. G.)

Lodz i. Polen (Thaliatheater, Dir. Albert Rosenthal). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet, 1 m. — König Lear, 2 m. — Othello, 1 m. — König Richard II., 1 m.

Lübeck (Vereinigte Stadttheater, Dir. Intendanzrat Georg Kurtscholz). Ein Sommernachtstraum, 7 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 6 m. (2 m. J. Kainz a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (J. Kainz a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Lüneburg (Stadttheater, Dir. Richard Grünberg). Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Luzern (Stadttheater, Dir. Hans Eichler). König Richard III., 2 m.

Magdeburg (Stadttheater, Dir. Carl Coßmann). Der Widerspenstigen Zähmung 1 m. (Frau Prasch-Grevenberg a. G.). — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Was ihr wollt, 4 m. (1 m. in Bernburg). — Othello, 3 m. (1 m. in Bernburg). — König Lear, 1 m. (A. Otto a. G.). — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. R. Schildkraut a. G., 1 m. in Aschersleben).

Mährisch-Ostrau (Stadttheater, Dir. Wilhelm Popp). Romeo und Julia (Schlegel) 5 m.

Mainz (Stadttheater, Dir. Max Behrend). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck) 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck) 2 m. — Othello, 2 m. — Julius Caesar, 4 m. — Hamlet (Schlegel) 3 m.

Mannheim (Großherzogliches Hof- und Nationaltheater). Was ihr wollt (Schlegel-Reiter) 2 m. — König Richard II. (Schlegel) 2 m. (1 m. J. Kainz a. G.). — Hamlet (Schlegel-Tieck) 4 m. (1 m. F. Ludwig a. G.). — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel) 1 m.

Bad Marbach-Marburg a. L. (Kurtheater, Dir. Emil Steger). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Marburg a. Drau (Stadttheater, Dir. Carl Door). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Was ihr wollt, 1 m.

Meiningen (Herzogliches Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck) 2 m. (1 m. in Coburg, 1 m. in Hildburghausen).

Meissen (Stadttheater, Dir. Max Baumann). Der Widerspenstigen Zähmung (Dr. Karl Zeiß), 1 m. — Othello, 1 m.

Memel (Stadttheater, Dir. Albert Sußa). Othello, 1 m.

Meran (Stadttheater, Dir. Karl Wallner). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Metz (Stadttheater, Dir. Otto Brucks). Hamlet, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Metz (Sommertheater, Dir. Otto Brucks). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Milwaukee-Chicago N.-A. (Deutsche Theater, Dir. Leon Wachsner). Romeo und Julia, 2 m. — Ein Wintermärchen, 1 m.

Mühlhausen i. Thür. (Stadttheater, Dir. R. Possin). Was ihr wollt (Schlegel), 3 m.

Mühlhausen i. Elsass (Stadttheater, Dir. H. Schwantge). Hamlet, 1 m. — Othello, 1 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

München (Königliches Hof- und Nationaltheater). Antonius und Kleopatra (Baudissin), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Coriolan (Tieck), 5 m. — König Johann (Schlegel), 5 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 1 m. — Julius Caesar (Schlegel), 3 m.

München (Königliches Residenztheater). Was ihr wollt (Schlegel-Fuchs), 15 m. — Maß für Maß (Baudissin), 15 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (nach dem Originale von Baudissin übersetzt), 2 m.

Münster i. Westf. (Stadttheater, Dir. Georg Burg). Othello (Schlegel-Tieck), 4 m. (1 m. Max Grube a. G.). — Hamlet, 1 m. (Max Grube a. G.). — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 3 m.

Neisse (Stadttheater, Dir. R. Goeschke). Hamlet, 3 m. (1 m. Paul Wiecke a. G., 1 m. in Leobschütz). — Ein Wintermärchen, 1 m.

Neuenahr (Neues Kurtheater, Dir. Aug. Dörner). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Nürnberg u. *Fürth i. B.* (Stadttheater, Dir. Richard Balder). Ein Sommernachtstraum, 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m. (3 m. R. Schildkraut a. G.).

Nürnberg (Apollotheater, Dir. G. Charlé u. M. Allfeld). Was ihr wollt (R. A. Schröder), 1 m. (Münchener Künstlertheater). — Ein Sommernachtstraum, 1 m. (w. v.).

Oldenburg i. Gr. (Großherzogliches Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel) 1 m. (R. Schildkraut a. G.). — Macbeth (Schlegel-Tieck), 3 m.

Olmütz (Königl. Städtisches Theater, Dir. Leopold Schmid). Romeo und Julia, 1 m.

Oschersleben (Stadttheater, Dir. S. Redlich). Othello, 1 m.

Osnabrück (Stadttheater, Dir. Carl Ulrichs). Julius Caesar (Schlegel) 6 m. — Ein Wintermärchen, 2 m.

Passau (Stadttheater, Dir. Otto Norbert-Berditsch). Othello, 1 m.

Pforzheim (Viktoriatheater, Dir. Otto Reuß). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin), 2 m.

Plauen i. V. (Stadttheater, Dir. Richard Franz). Romeo und Julia, 1 m.

Posen (Stadttheater, Dir. Gustav Thies). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.

Posen (Posensches Provinzialtheater, Dir. H. Gerlach). Was ihr wollt, 2 m.

Potsdam (Königliches Schauspielhaus, Dir. Otto Wenghöfer). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m.

Ratibor (Stadttheater, Dir. A. Thiede). Die lustigen Weiber von Windsor, 1 m. — Othello, 2 m.

Regensburg (Stadttheater, Dir. Julius Laska). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia, 2 m. (1 m. E. Birron a. G.). — Othello, 2 m.

Reichenberg i. B. (Stadttheater, Dir. Karl Krug). Hamlet, 2 m.

Riga (Stadttheater, Dir. Leopold Dahlberg). Der Kaufmann von Venedig Schlegel-Tieck-Barnay-Wittmann), 7 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Rostock i. Meckl. (Stadttheater, Dir. Rudolf Schaper). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Macbeth (Tieck-Oechelhäuser), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Bad Rothenfelde (Kurtheater, Dir. Adolf Lindenlaub). Othello, 1 m.

Rudolstadt (Fürstliches Theater, Dir. J. Heydecker). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Othello, 1 m.

Salzburg (Stadttheater, Dir. Franz Müller). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — (Dir. Paul Blasel.) Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Bad Salzbrunn (Fürstliches Kurtheater, Dir. Juliette Ewers). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein-Wittmann), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

St. Gallen (Stadt- u. Aktientheater, Dir. Paul von Bongardt). Was ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m.

St. Petersburg (Deutsches Theater, Dir.

Philipp Bock). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

St. Pölten (Stadttheater, Dir. Emil Bauer). Othello (Schlegel), 1 m.

Schaffhausen-Solothurn (Städtebundtheater, Dir. Cornelia Donhoff). Othello, 2 m.

Schleswig-Wismar (Stadttheater, Dir. H. Polte). Othello, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Romeo und Julia, 2 m. (1 m. in Rendsburg).

Bad Schmiedeberg (Kurtheater, Dir. Felix Ebelt). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Schweidnitz (Stadttheater, Dir. E. Becker u. A. Fritz). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Schwerin i. Meckl. (Großherzogliches Hoftheater). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 1 m.

Solingen-Remscheid-Ohligs (Vereinigte Stadttheater, Dir. Albert Hübener). Hamlet (Schlegel), 3 m.

Sondershausen (Fürstliches Theater, Dir. Paul Höpp). Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Speyer (Stadttheater, Dir. Hans Robert). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 6 m. — Was ihr wollt, 5 m. — Othello, 4 m. — Romeo und Julia, 3 m.

Stettin (Stadttheater, Dir. Arthur Illing). Ein Sommernachtstraum, 6 m.

Stettin (Bellevuetheater, Dir. Hans Kuhnert). Der Widerspenstigen Zähmung (Dr. Weber), 5 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m. (1 m. R. Schildkraut a. G.).

Stralsund-Greifswald (Stadttheater, Dir. Ludwig Treutler). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

Strassburg i. Els. (Stadttheater, Dir. Maximilian Wilhelmi). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Othello, 1 m.

Stuttgart (Königliches Hoftheater). Was ihr wollt (Schlegel-Tieck-Zeiß), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Romeo und Julia (Oechelhäuser), 2 m.

Stuttgart-Cannstatt (Königliches Wilhelmatheater). Der Kaufmann von Venedig, 8 m.

Teplitz (Stadttheater, Dir. Dr. C. A. Klein). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m.

Thale a. Harz (Harzer Bergtheater). Der Sturm, 8 m. — Was ihr wollt, 5 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — (Gastspiel in Pyrmont) Ein Sommernachtstraum, 3 m.

Thorn (Stadttheater, Dir. Carl Schröder). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Tilsit (Stadttheater, Dir. F. Sioli). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m.

Troppau (Stadttheater, Dir. Karl Heiter). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Ulm (Stadttheater, Dir. Ernst Immisch). Was ihr wollt (Schlegel-Tieck), 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 3 m.

Warmbrunn (Kurtheater, Dir. Otto Wenghöfer). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

Weimar (Großherzogl. Hoftheater). Die Komödie der Irrungen (Holtei), 4 m. — Julius Caesar, 6 m.

Wien (K. K. Hofburgtheater). König Heinrich IV., 1. T. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV., 2. T. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — König Lear, 1 m. — Julius Caesar, 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — König Richard II., 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Wien (Deutsches Volkstheater, Dir. Adolf Weise). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m.

Wiener-Neustadt (Stadttheater, Dir. Heinrich Wiedemann). Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 2 m. — Othello, 1 m.

Wiesbaden (Königliche Schauspiele). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Wiesbaden (Residenztheater, Dir. Dr. phil. H. Rauch). Hamlet (Schlegel), 4 m.

Wittenberg (Neue freie Bühne, Dir. O. Hain). Othello, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Würzburg (Stadttheater, Dir. Otto Reimann). Hamlet, 1 m. (Frl. M. Wulf, Hr. R. Kirch a. G.).

Zittau (Stadttheater, Dir. Karl Greiner). Hamlet (Schlegel), 3 m. (1 m. in Bunzlau). — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. (1 m. in Bunzlau). — Julius Caesar (Schlegel), 2 m. (1 m. R. Christians a. G. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. (1 m. w. v.). — Othello (Schlegel-Tieck 1 m. (H. Wahlberg a. G.).

Znaim (Stadttheater, Dir. Marie Leopold). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Zürich (Stadttheater und Pfauentheater, Dir. Alfred Reucker). Was ihr wollt (Schlegel), 4 m. — Macbeth, 15 m. — Julius Caesar, 1 m. (J. Kainz a. G.). — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. (1 m. J. Kainz a. G.). — Coriolan (Tieck-Oechelhäuser), 3 m.

Zwickau i. S. (Stadttheater, Dir. Frido Grelle). Othello, 3 m. (1 m. in Reichenbach, 1 m. in Hof). — Hamlet, 7 m. (1 m. in Reichenbach, 1 m. in Hof).

Nach vorstehender Statistik sind somit von 198 Theatergesellschaften 27 Shakespeare'sche Werke in 1318 Aufführungen zur Darstellung gebracht worden, und zwar verteilen sich diese wie folgt:

Hamlet	193	mal	von	68	Gesellschaften
Othello	162	„	„	78	„
Der Kaufmann von Venedig	159	„	„	65	„
Ein Sommernachtstraum	145	„	„	39	„
Der Widerspenstigen Zähmung	125	„	„	52	„
Romeo und Julia	104	„	„	62	„
Was ihr wollt	80	„	„	24	„
Macbeth	79	„	„	11	„
Julius Caesar	69	„	„	17	„
Viel Lärm um Nichts	31	„	„	14	„
König Lear	23	„	„	13	„
König Richard III.	22	„	„	11	„
Ein Wintermärchen	19	„	„	10	„
Maß für Maß	17	„	„	2	„
König Richard II.	17	„	„	8	„
König Heinrich IV., 1. Teil	14	„	„	6	„
König Heinrich IV., 2. Teil	10	„	„	5	„
Der Sturm	8	„	„	1	„
Coriolan	8	„	„	2	„
Wie es euch gefällt	6	„	„	2	„
Die Komödie der Irrungen	6	„	„	2	„
König Johann	6	„	„	2	„
König Heinrich V.	4	„	„	3	„
Antonius und Kleopatra	4	„	„	2	„
Cymbelin	4	„	„	1	„
Die lustigen Weiber von Windsor	2	„	„	2	„
König Heinrich VI., 2. Teil	1	„	„	1	„

Außerdem gelangte «Die bezähmte Widerspenstige» in der Holbein'schen Bearbeitung als «Liebe kann Alles» an wenigen kleinen Bühnen zur Aufführung.

Armin Wechsung.

Dissertations- und Programmschau.

Von

Friedrich Brie.

I. Vorläufer und Zeitgenossen.

Marlowes «Dr. Faustus», dem man in Deutschland von jeher ein besonderes Interesse entgegengebracht hat, hat zu nicht weniger als drei fast gleichzeitig entstandenen Arbeiten den Anlaß gegeben [1]), in deren Mittelpunkt die schon vielfach aufgeworfene, noch immer ungelöste Frage nach dem Verhältnis und der Entstehung der beiden im Wortlaut so stark von einander abweichenden Fassungen steht. Während die beiden ersten Arbeiten von Venzlaff und Schröder auch noch auf andere literarhistorische Fragen eingehen, beschäftigt sich de Vries lediglich mit dem genannten Gegenstande und übt scharfe Kritik an den Untersuchungen seiner Vorgänger, die ihm während des Druckes bekannt geworden sind. Wenn auch Venzlaff und Schröder mehr Berührungspunkte mit einander haben als mit de Vries, schlagen doch alle drei verschiedene selbständige Wege ein und gelangen zu verschiedenen Resultaten. Das läßt darauf schließen, daß das vorhandene Material nicht ausreicht, um die Frage restlos zu lösen, eine Ansicht, die schon Breymann seiner Zeit vertreten hatte.

Venzlaff beginnt seine Vergleichung des A-Textes (Quartos 1604—11) und B-Textes (Quarto 1616ff.) damit, daß er als Quelle der Zusätze von B gegenüber A das englische Faust-Buch feststellt, vergleicht dann die A und B gemeinsamen Partien und kommt hier zu dem Ergebnis, daß B an verschiedenen Stellen der Quelle näher als A stünde; diese seien nicht etwa nach der Quelle korrigiert worden, sondern hier vertrete B einfach den älteren Text. Daß dieser Schluß nicht überzeugend ist, hat schon de Vries

[1]) Textüberlieferung und Entstehungsgeschichte von Marlowes «Doctor Faustus» von Dr. Günther Venzlaff. Berlin, Emil Ebering, 1909. 80 S.

Textverhältnisse und Entstehungsgeschichte von Marlowes «Faust». Berliner Inaug.-Diss. von Kurt Rudolf Schröder. 1909. 87 S.

Die Überlieferung von Marlowes «Doctor Faustus» von Harm R. O. de Vries. Stud. zur engl. Phil., herausgegeben von L. Morsbach XXXV. Halle, Max Niemeyer, 1909. XII, 88 S. Preis: 3 M.

gesehen, indem der oder die Interpolatoren von B sehr wohl außer dem A-Text das Faust-Buch heranziehen konnten. Andere Fälle, in denen B gegen A ursprüngliches Gut gewahrt haben soll, ergaben sich für den Verfasser aus dem Umstande, daß B sich gegen A an einer Stelle der Oberbühne bedient, wo die Quelle geradezu dazu herausfordert, und aus einer besseren Anordnung der Szenen. Die Tilgung der religiös anstößigen Stellen in B wird etwas gewaltsam auf ein bestimmtes Ereignis zurückgeführt, auf das Wirken der Theaterzensur in den Jahren 1589/90, für deren uns sonst weiter nicht bekannte Tätigkeit der Verfasser die Briefe zum Belege anführt, die am 12. Nov. 1589 in diesem Sinne an den Erzbischof von Canterbury, den Lord Mayor of London und den Master of the Revels ergingen.

Diese letzte Behauptung steht im Zusammenhange mit der scharfsinnigen, wenn auch nicht überzeugenden Theorie des Verfassers, daß die umfangreichen Hinzufügungen in B nicht identisch sind mit denen, für die Henslowe nach dem bekannten Eintrage 1602 die Dichter Bird und Rowley honorierte. Die wichtigste Stütze bildet für ihn die Entlehnung einer solchen Stelle in dem spätestens 1589 abgefaßten Drama *The Taming of a Shrew*, das auch sonst mehrere Anklänge an den Faustus und den Tambourlaine aufweist. Auch de Vries, der die Zusätze erst in das Jahr 1602 verlegt, vermag dies Argument nicht durch seine Behauptung (S. 70ff.) zu entkräften, daß *The Taming* aus A, B aber aus *The Taming* geschöpft habe, und sucht vergeblich diese Hypothese mit der noch kühneren zu stützen, daß der eine Interpolator mit dem Verfasser von *The Taming* identisch sei. Besser gelingt ihm seine Polemik gegen Venzlaffs zweites Argument, wonach es merkwürdig erscheinen soll, wenn Hinzufügungen, die erst 1602 gemacht sein sollen, nicht in den früheren Quartos seit 1604, sondern erst 1616 auftauchen, noch dazu wo alle Quartos seit 1609 bei demselben Verleger erschienen wären. De Vries möchte dies dadurch erklären, daß die nach seiner Ansicht vor 1602 im Druck erschienene Editio princeps den ersten Quartos zu Grunde liegt, während der 1602 zu Aufführungszwecken erweiterte Text B erst später gedruckt wurde. Werden wir so in dem S. 66 aufgestellten Stammbaum Venzlaffs nur eine neue Hypothese sehen, die nicht mehr oder weniger wert ist als die alten, so erhält die Faustus-Forschung durch ihn doch sonst sehr beachtenswerte Förderungen. Für die wichtigste Hinzufügung von B, die sogenannte Bruno-Szene, wo der Papst über den Nacken des Sachsenherzogs Bruno auf seinen Thron steigt, wird als Grundlage ein Bericht in *Fox's Acts and Monuments* aufgedeckt, wo Papst Alexander mit denselben Worten seinen Fuß auf Barbarossas Nacken setzt. Bei der Datierung des Dramas wird die uns erhaltene Faustballade, die bisher stets dazu herangezogen wurde, ausgeschaltet, weil sie durchaus nicht mit der am 28. Febr. 1589 im Stat. Reg. eingetragenen identisch zu sein braucht, um so weniger, als Titel und Verleger abweichen; dagegen wird ein fester Anhaltspunkt aus der Entstehungszeit von *The Taming* gewonnen, die vor den August 1589 fallen muß. Auf die weiteren Ausführungen, die den Faustus zwischen dem ersten und zweiten Teil des Tambourlaine und in den Winter 1587/88 oder den Anfang 1588 verlegen, möchte ich weniger Gewicht legen; werden sie doch meines Erachtens schon durch die einfache Tatsache über den Haufen geworfen, daß die Widmung

der ersten Ausgabe des deutschen Faust-Buches erst vom Sept. 1587 datiert ist. Zwar bestanden, wie ich hier nicht genauer ausführen kann, direkte Beziehungen zwischen dem Frankfurter Büchermarkt und dem Londoner[1]), aber dennoch konnte unter diesen Umständen, wenn wir nicht einen verlorenen älteren Frankfurter Druck annehmen wollen, Anfang 1588 kaum eine englische Übersetzung des Faust-Buches im Umlauf sein.

Weiter vergleicht Venzlaff noch Marlowes religiöse Anschauungen im Faustus mit denen seiner Quelle, analysiert die abergläubischen Vorstellungen, die er seiner Zeit entnimmt und bringt endlich noch einige Einflüsse oder Parallelen aus «Seneca», dem lateinischen Schuldrama und Lyly's *Galathea* herbei.

Auf noch mehr Wegen, aber ebenso unsicheren, und in mehr schematischer Weise, sucht auch Schröder sich Klarheit über die Textverhältnisse von A und B zu verschaffen, indem er beide nach Zeugnissen und Anspielungen, Zusammenhang, Quellenbenutzung, Theatereinrichtung und stilistischen Kriterien auf echte und unechte Bestandteile hin untersucht. Wie de Vries (S. 76ff.) in seiner Kritik ganz richtig betont, geht er dabei aber von der unbewiesenen Annahme aus, daß die Stellen, die sich ganz eng mit vielen wörtlichen Übereinstimmungen an die Quelle anlehnen, echt seien und gibt so seinem ganzen Aufbau ein Fundament von zweifelhaftem Werte, mögen nun eine ganze Anzahl seiner Folgerungen richtig sein oder nicht. Er gelangt zu dem Ergebnis, daß bereits in A einige kleinere Stellen wie die meines Erachtens für einen Unbefangenen völlig belanglose und für die Datierung ausscheidende Anspielung auf den Arzt Lopez und die komischen Szenen VIII und IX unecht seien. Die Entstehung von A denkt er sich so, daß diese Stellen bei der 1594 bezeugten Aufführung zu dem ursprünglichen Ms. Marlowes hinzukamen. B dagegen ist eine von Marlowe selbst veränderte Version, die 1602 ihre meisten Zusätze durch Bird und Rowley erfuhr. Bei der Bruno-Szene habe der Verfasser an Giordano Bruno gedacht, mithin könne sie erst nach dessen Hinrichtung (1600) entstanden sein.

Bei weitem ausführlicher als bei Venzlaff ist der zweite Teil der Arbeit ausgefallen, der sich mit der Entstehungszeit, dem Stoff, den Quellen und der Charakteristik der Personen befaßt. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger zieht Schröder zur Datierung des Dramas die Ballade herbei und zeigt geschickt, daß diese nach dem Drama entstanden sein müsse, da sie an einer Stelle mit dem Drama gegen das Faust-Buch steht. Durch Venzlaffs oben erwähnte Ausführung wird indessen das ganze Argument so gut wie wertlos. Es ist auch tatsächlich entbehrlich, da schon nach den Anspielungen in Greenes «Menaphon» und «Perimedes» die Abfassung des Dramas mit großer Wahrscheinlichkeit in die Jahre 1588 oder 1589 verlegt werden kann. Geschickt wird ferner der «Faustus» mit den Schul- und Erziehungsdramen

[1]) Ich verweise auf W. Eames: Three Centuries of English Booktrade Bibliography, New York 1903, und Max Spirgatis: Englische Literatur auf der Frankfurter Messe von 1561—1620, in der Sammlung bibliothekswissenschaftlicher Arbeiten, herausgegeben von Dziatzko Nr. 15 (1902).

des 16. Jahrhunderts in Verbindung gebracht und werden die Züge an der Figur des Helden hervorgehoben, die zu des Dichters eigener Persönlichkeit passen. Durch den Vergleich mit dem Faust-Buch wird gezeigt, was Marlowe seinen anderen Figuren hinzugefügt hat und welcher Quellen er sich dabei bediente. Wir sehen, wie Marlowe zwar den Charakter und die Handlungsweise seines Helden in den Grundzügen aus dem Faust-Buche übernommen, wie er ihn aber andererseits erst mit Hilfe Macchiavellis und Senecas zum Übermenschen gestaltet hat; wie er erst aus der Umgebung heraus Fausts Abfall psychologisch zu begründen versucht, Fausts humanistisches Genießen, seine Freude an antiken Schönheitsidealen hereinbringt und die langen Verzweiflungsreden des Faust-Buches durch wirkungsvolle Szenen zu ersetzen weiß, in denen er in Anlehnung an Seneca und die Moralitäten, von allem *Conflict of Conscience*, die Reue, die Selbstmordgedanken und die Verzweiflung des Helden schildert. Auch Mephistopheles, wenn er Faustus glänzende Versprechungen macht, argumentiert, zum Selbstmord aufstachelt und sich der gelungenen Verführung freut, entspricht der Gestalt des Vice in den Moralitäten, aus denen überdies noch die Figuren der beiden Engel und Züge des Old Man übernommen sind.

Ein gutes Stück vorwärts in der Textüberlieferung bringt uns endlich die scharfsinnige Arbeit von de Vries. Er untersucht zunächst die inneren Widersprüche in A und erklärt sie geschickt als Fehler in der Anordnung der Szenen, die sich auch wieder tilgen lassen, ohne daß man seine Zuflucht zu der Theorie zu nehmen braucht, daß etwas ausgefallen sei. Auch die Frage, wie eine solche Unordnung in den Druck hineingelangen könne, wird recht einleuchtend mit der Annahme eines sogenannten Rollendruckes gelöst: nachdem den Schauspielern von dem Dichter oder Regisseur ihre Rollen diktiert worden waren, versuchte irgend ein Ordner das Stück aus diesen zusammenzusetzen, um das so Gewonnene dann zum Druck zu geben. Auf diese Weise erklären sich auch am einfachsten die vielen Fehler gegen den Sinn, die nur auf einer Täuschung des Gehörs beruhen und bei Benutzung des Original-Ms. sich niemals hätten einstellen können, ebenso auch die Erscheinung, daß Verse mit Enjambement sich als Prosa niedergeschrieben finden.

Nicht ganz so überzeugt werden wir, wenn de Vries die possenhaften Szenen in A nicht als Hinzufügungen, sondern als organische Bestandteile angesehen wissen will, die alle in einem bestimmten Verhältnis zu den Hauptszenen stehen, sie entweder ergänzen oder parodieren. Dafür scheint ihm auch der schematische Aufbau des Stückes zu sprechen, demzufolge Haupt- und Nebenszenen in regelmäßigem Wechsel vorhanden sind, und der auch bewirkt, daß außer in Szene VIII dieselben Personen je zweimal auftreten. Wie seine beiden Vorgänger nimmt auch er endlich im Gegensatz zu Breymann an, daß der «Faustus» bereits 1589 über die Bretter ging und weiß seine Ansichten durch neue, wenn auch nicht unbedingt zwingende Gründe zu stützen.

In B wird dann gleichfalls eine fehlerhafte Anordnung nachgewiesen und dabei die Vermutung aufgestellt, daß auch hier ein Text die Vorlage gewesen sein müsse, der auf ähnliche Weise wie der A-Text entstanden

sei. Um das Aussehen dieser Vorlage zu gewinnen, wozu die Tilgung der Interpolationen Vorbedingung ist, bedient sich der Verfasser einer zuverlässigeren Methode als seine Vorgänger. Er geht von einer sicher interpolierten Stelle aus, die dem vorangegangenen einfach widerspricht, dringt von hier aus vor, indem er weitere Widersprüche in Inhalt und Auffassung aufdeckt, wie sie nie von einem und demselben Dichter herrühren können, und gewinnt als Resultat, daß alles Plus gegenüber A Interpolation von fremder Hand ist. So schwer kontrollierbar hier die Einzelheiten sind, im Ganzen wird der Verfasser damit doch das Richtige getroffen haben. Weniger zuversichtlich wird man den weiteren Ausführungen gegenüberstehen. Wie seine Vorgänger spricht auch de Vries die Bruno-Szene Marlowe ab, möchte sie aber auch nicht dem gewöhnlichen Interpolator zuschreiben, sondern einem neuen, mag das nun Bird, Rowley oder ein dritter gewesen sein; ihm sollen auch die über dem Niveau der sonstigen Hinzufügungen stehenden 14 Verse des Chors mit der Anspielung auf den Drachen angehören. Auch die Streichungen und Änderungen in B stammen nicht von Marlowe her, sondern von einem Redaktor, der einen A-ähnlichen Text mit seiner unmöglichen Reihenfolge für die Bühne zurechtzumachen suchte, wobei es nahe läge, an Henslowes Auftrag für Bird und Rowley zu denken. B kann nun aber nicht ohne weiteres aus A^1 und A^2 hervorgegangen sein, denn es bietet einige Stellen über diese hinaus, die für das Verständnis so unentbehrlich sind, daß sie auch in der Vorlage von A^1 und A^2 gestanden haben müssen. Demnach bleibt nur die Annahme übrig, daß alle uns bekannten Drucke auf einer gemeinschaftlichen Grundlage beruhen, einem verlorenen Druck von A, der dem Eintrag im Stat. Reg. vom 7. Jan. 1601 entsprechend in diesem oder dem folgenden Jahre gedruckt wurde, und daß diese Editio princeps Bird und Rowley bei ihren Hinzufügungen vorgelegen habe. Während also die Quarto 1604 im wesentlichen einen bloßen Abdruck dieser Editio princeps darstelle, vertrete die Quarto 1616 denselben Text vermehrt und überarbeitet. — In zwei umfangreichen Anhängen, aus denen wir die wichtigsten Argumente bereits wiedergegeben haben, setzt sich dann de Vries noch mit seinen beiden Vorgängern auseinander.

Der trefflichen Ausgabe der Shakespeare Apocrypha von Tucker Brooke (1908) folgt in diesem Jahre eine Spezialabhandlung über eines der weniger dramatischen und weniger bedeutenden Stücke, *The Puritan*[1]), das auf Inhalt, Handlung, Charaktere, Metrik und Stil hin wie auf seine Stellung innerhalb der Literatur seiner Zeit ausführlich untersucht wird. Als realistisches Lustspiel wird es in Parallele gesetzt zu den Werken Ben Jonsons und Dekkers und seine Verwandtschaft mit *Eastward Hoe*, *Northward Hoe* und *Westward Hoe* dargelegt. Aus dem wertvollen Exkurse über den Puritanismus im Drama erkennen wir, daß die Satire gegen die Puritaner sich in etwa denselben Typen wie früher bewegt. Die Untersuchung der Quellen bringt über Dyce hinaus, der bereits auf die *Jests of George Peele* verwiesen hatte, nichts Neues; vor allem bleibt die Bedeutung der beiden Balladen von der Witwe in Watling Street (1597) noch immer

[1]) Das Drama «The Puritan». Eine literarhistorische Untersuchung. Breslauer Inaug.-Diss. von Artur Tzeutschler. Breslau, H. Fleischmann, 1909. 59 S.

im Dunkeln. Von mutmaßlichen Verfassern werden Shakespeare und William Smith von vornherein abgelehnt und Wentworth Smith, von dem überhaupt kein Drama erhalten ist, naturgemäß bei Seite gelassen. Middleton, für den Bullen, Ward, Koeppel und H. Jung eingetreten sind, wird zwar im Gebrauch seltener Worte und Redewendungen als ähnlich erfunden, aber wegen seiner abweichenden Technik, besonders im Aufbau der Handlung, der viel einfacher wie bei Middleton ist, und wegen des weit ungewandteren Versbaues abgelehnt. Auch die jüngste Hypothese von Tucker Brooke, der durch einen Vergleich mit *Eastward Hoe* zu der Überzeugung gelangte, daß Marston der Verfasser des *Puritan* sei, wird dahin eingeschränkt, daß der Verfasser des «Puritan» *Eastward Hoe* vermutlich auf der Bühne gesehen und nachgeahmt habe. Gerade die Stücke, die wir von Marston allein besitzen, weisen einen ganz anderen, ernsthaft-resignierten Charakter auf. So verzichtet Tzeutschler verständigerweise auf eine Lösung der Frage und begnügt sich mit dem bescheidenen Verdienst, die alten Hypothesen unwahrscheinlich gemacht zu haben.

Mehr in das Gebiet der Geschichte der Philosophie als in die Literaturgeschichte schlägt eine Abhandlung von Emil Wolff über Francis Bacons Verhältnis zu Platon[1]), die in erweiterter Form als Francis Bacon im Spiegel seiner Quellen in den Literarhistorischen Forschungen, herausgegeben von Schick und Waldberg, erscheinen wird. In dem vorliegenden ersten Teile dieser Erstlingsarbeit, die von seltener Reife zeugt und ein innerliches Erfassen der Persönlichkeit Bacons und Platos verrät, schreitet der Autor auf den Spuren H. v. Steins und Ch. Huits fort und gelangt mit Hilfe sorgfältiger Detailuntersuchung zu dem Resultate, daß das wahre Wesen der Lehre und Persönlichkeit Platons Bacon verschlossen bleiben mußte, da es ihm an der für das volle Verständnis Platons nötigen Fähigkeit fehlte, einerseits das mathematische und metaphysische, andererseits das poetische Element in Platons Werken, in seiner wahren Tiefe nacherlebend zu verstehen. Bacon konnte wohl Platons Universalität ahnen, aber für Platons Intensität fehlte ihm das Organ. Sein ganzes Verhältnis von Platon läßt sich auf seinen Mangel an Phantasie und großen philosophischen Gedanken einerseits, an wirklichen Ergebnissen seiner Methode andererseits zurückführen. Diese negativen Eigenschaften befähigten ihn zu einer Art psychologischer Analyse und Kritik Platons, drängten ihn aber auch von vornherein in die Position eines überlegenen Kritikers, der die Größe des Vorbildes nicht rein und unbefangen auf sich wirken läßt, sondern es aus einem Bedürfnis nach dem Gefühl der Überlegenheit überwinden will. Nicht Platons Aufgehen in der reinen Betrachtung der höchsten Wahrheit scheint Bacon das erstrebenswerteste Ziel, sondern die Beherrschung des Erkenntnisgegenstandes, die Unterordnung der Erscheinungswelt unter den Begriff.

Im Verlaufe der Arbeit erhalten wir interessante Parallelen zu Bacon aus der sonstigen englischen Literatur, aus Thomas Morus, Shakespeare, Ben Jonson usw. Besonders hingewiesen sei auch auf die Ausführungen

[1]) Francis Bacons Verhältnis zu Platon. Münchener Inaug.-Diss. von Emil Wolff. (Gekrönte Preisschrift.) Berlin 1908. 159 S.

über Shakespeare und das philosophische Königtum (S. 72—81) und den Exkurs über das berühmte Gleichnis vom Auge («Troilus und Cressida» III, 3, 104), das der Verfasser (S. 100—103) im Gegensatz zu Churton Collins nicht auf Platon zurückführen möchte.

Von noch größerem Interesse für den Literarhistoriker wird der zweite Teil werden, der sich mit der sonstigen Belesenheit Bacons befaßt. Von seinen Resultaten, die in der Einleitung kurz zusammengefaßt werden, sei an dieser Stelle nur das eine hervorgehoben, daß die ganze schöne Literatur des damaligen Englands Bacon fremd geblieben ist. In allen seinen Werken finden sich an Zitaten aus modernen Dichtern überhaupt nur eines aus Ariosts «Rasendem Roland», ein anderes aus Du Bartas «Semaine» und endlich die bekannte Erwähnung Rabelais'.

II. Zu Shakespeares Kunst.

In Ergänzung zu den Ausführungen Kilians und R. Fischers über den Monolog bei Shakespeare untersucht Lott[1]), auf eine gelegentliche Anregung Brandls hin, den Monolog und seine Handhabung in dem vorshakespeare'schen Drama und gibt so die historische Grundlage. Es gelingt ihm auch eine allmählich aufsteigende Entwicklung des Monologs von den Anfängen bis zu Shakespeare festzustellen, obwohl die Linie vielfach durch ein unsicheres Hin- und Hertasten der Dramatiker, wie durch Einführung fremder Einflüsse und deren Wiederausscheidung durchbrochen wird.

Nicht der gedankliche Reflexionsmonolog, den die dramatische Technik eigentlich am schwersten entbehren kann, kommt zuerst auf, sondern der Eingangsmonolog mit epischen Bestandteilen, der den Zuhörer in die Handlung einführen soll. Zahlreiche Beispiele dieser Art bringen bereits die Misterien und Mirakelspiele. Zu ihnen gesellt sich noch der charakterisierende Selbsteinführungsmonolog, wie er zuerst mit der Gestalt des Herodes verbunden erscheint, und eine Reihe anderer Monologe, die Erzählung, Beschreibung, Bericht, Ankündigung, Auseinandersetzung oder Mitteilung jeglicher Art zum Inhalt haben, während sich Ansätze zum lyrischen Monolog in den Marienklagen finden. Ja selbst Spuren eines echt dramatischen Dialoges begegnen uns bereits im Spiel von der Opferung Isaaks, wenn Abraham mit sich kämpft, ob er Gottes Gebot erfüllen soll oder nicht. Fast durchgängig aber sind die Monologe noch an das Publikum gerichtet. Auf derselben Stufe halten sich dann auch die Moralitäten und Zwischenspiele John Heywoods. Selbst die verschiedenen Gattungen der Komödie zeigen nur geringe Fortschritte auf, doch wird die Neigung zum lyrischen und dramatischen Monolog stärker, allerdings ohne daß die Qualität sich wesentlich verbesserte; besonders bleibt die innere Motivierung für das Dasein des Monologs so schwach wie zuvor. Eine bedeutend größere Anzahl von dramatischen Monologen bringt dann die Tragödie, die zum guten Teil auch für die Handlung bedeutsam sind, indem sie die Zweifelnden zu

[1]) Der Monolog im englischen Drama vor Shakespeare. Greifswalder Inaug.-Diss. von Bernhard Lott. Greifswald, J. Abel, 1909. 114 S.

einem positiven Entschluß kommen lassen. Daneben gewinnt in der Tragödie der Monolog auch stilistisch, indem er durch allen möglichen rhetorischen Schmuck zum Glanzpunkt der Darstellung gemacht wird, wozu auch die Anlehnung an die Antike beiträgt. Eine weitere Steigerung der dramatischen Monologe bringt noch die Historie, wobei das stilistische Element allerdings wieder mehr zurücktritt.

Auch die unmittelbaren Vorgänger Shakespeares steuern einiges Neue bei. Schon Lyly fühlt, daß ein direktes Sich-Selbst-Einführen für den Monolog nicht paßt und gibt statt dessen fingierte Selbstgespräche der Art, daß seine Figuren sich nunmehr alles das selbst vorerzählen, was sie früher direkt zum Publikum sprachen. Auch Peele und Greene, obwohl im ganzen konservativer als Lyly, bringen allerhand kleine Verfeinerungen. Bei Kyd und Marlowe endlich interessiert uns besonders ihre Verbindung von lyrischem und dramatischem Monolog, wo aus dem Affekt und der Reflexion ein stark vorwärts treibender Entschluß hervorwächst.

III. Grammatik.

Statt Beiträgen zur Grammatik Shakespeares liegen in diesem Jahre zwei Arbeiten zur Grammatik Spensers vor, der um so mehr zu solcher Behandlung reizen muß, als eine umfassende «Spenser-Grammatik», obwohl seit langem ein Desideratum, noch immer nicht vorliegt. Dabei läßt Spensers Vorliebe für Altertümlichkeiten, dialektische Formen und antikisierende wie individuelle Neubildungen von vornherein interessante Ergebnisse erwarten. Hoffmanns[1]) Arbeit über das Partizipium, die sorgfältig die alten Sprachen, Chaucer und Shakespeare zum Vergleiche herbeizieht, ergibt zunächst für den Bau des Partizipiums, daß Spenser bei seinen häufigen Zusammensetzungen und bei den Ableitungen von einem Substantivum stark von der Bibel und den alten Sprachen beeinflußt ist, während er sich bei der Flexion des Partizipiums im strikten Gegensatz zu Shakespeare allerlei individuelle Neubildungen erlaubt und mittelenglische Autoren, besonders Chaucer, heranzieht. Ähnlich gilt auch von den meisten stilistischen Erscheinungen im partizipialen Gebrauche Spensers, daß sie altheimischen Ursprungs sind, wenn auch bereichert durch Entlehnungen aus fremden Sprachen. Besonderes Interesse verdient auch die zuletzt angeschnittene Frage nach der Entwicklung des partizipiellen Gebrauches innerhalb der Entwicklung von Spensers Sprachgebrauch überhaupt, die damit beantwortet wird, daß der Einfluß des Mittelenglischen und der Dialekte allmählich nachläßt, während der Einfluß der alten Sprachen und des Französischen sich allmählich steigert.

Aus ganz ähnlichen Gründen ist auch die Verbalflexion Spensers, die Böhm[2]) untersucht, eine so mannigfaltige. Wenn auch die schriftsprachlichen

[1]) Das Partizipium bei Spenser mit Berücksichtigung Chaucers und Shakespeares. Berliner Inaug.-Diss. von Fritz Hoffmann. Berlin, Meyer & Müller, 1909. VI + 48 S.

[2]) Spensers Verbalflexion. Berliner Inaug.-Diss. von Kurt Böhm. Berlin, Mayer & Müller, 1909. II + 59 S.

Endungen die Regel bilden, so finden sich doch, besonders im «Shepheards Calendar» und in der «Faerie Queene», starke Abweichungen, die sich vor allem durch ein bewußt archaisierendes Zurückgehen auf Chaucer, dann auch durch Verwendung von Formen des Dialektes von Lancashire erklären. Diese Vermengung archaischer und dialektischer Flexionsweise erzeugt endlich noch verschiedene spezifisch Spenser'sche Neubildungen wie ein Part. Praes. germanischer Wörter auf *-ant* und neue Tempusformen, teils nach archaischem, teils nach dialektischem Muster.

IV. Bearbeitungen von Dramen Shakespeares.

An frühere Abhandlungen über die Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke wie «König Lear», «Richard III.», «Romeo und Julia» und «Kaufmann von Venedig» reihen sich zwei neue[1]), die sich auf «Cymbeline» und die «Komödie der Irrungen» beziehen und wiederum für den Wandel des literarischen Geschmacks im Laufe der Zeiten interessante Belege bringen. Lückes sorgfältige Untersuchungen über «Cymbeline» erfüllen um so mehr ein Bedürfnis, als der betreffende Band von Furness' New Variorum Shakespeare noch aussteht. Mit Hilfe der Schätze des British Museum ist es ihm gelungen, eine ganze Reihe von Bearbeitungen ausfindig zu machen, die indessen sämtlich wegen ihres geringen Erfolges für die Geschichte der Bühne und des Dramas so gut wie belanglos sind. Die erste von ihnen (1682) stammt aus der Feder des gewandten Thomas Durfey, muß aber trotz zahlreicher vortrefflicher Einzelzüge bei Gelegenheiten, wo es sich um rein Dichterisches handelt, im großen und ganzen als eine schlimme Verballhornung zu Bühnenzwecken bezeichnet werden. Wie ihm überhaupt der Sinn für das ernste Drama abging, hat er auch hier wesentlich auf die Schaulust der Menge spekuliert und den niederen Instinkten des Publikums der Restaurationszeit das größtmögliche Entgegenkommen gezeigt. Alles Märchenhafte, Phantastische und Symbolische ist zu Gunsten des Realistischen, Komischen und Obscönen verschwunden; die Charaktere sind verflacht und durch Streichungen und Änderungen Inkonsequenzen in die Handlung hineingebracht.

Die nächste Bearbeitung (ca. 1752) stammt von Charles Marsh her, einem wenig bedeutenden Schriftsteller, der auch noch andere Dramen von Shakespeare bearbeitete. Obwohl er das Werk seines Vorgängers gekannt zu haben scheint, stellt er sich als Schüler der lehrhaft-moralischen Tendenzen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Gegensatz zu diesem, indem er gerade alle irgendwie anstößigen Stellen bei Shakespeare tilgt und dafür eine verfeinerte, hochmoralische, oft bis zum Lächerlichen prüde Tonart anschlägt. Wenig glücklich ist er auch im Ändern und Kürzen wie im

[1]) Über Bearbeitungen von Shakespeares «Cymbeline». Rostocker Inaug.-Diss. von Friedrich Lücke. Doberan, Rehse & Co. 1909. 178 S.

Shakespeares «Comedy of Errors» in englischer Bühnenbearbeitung mit besonderer Berücksichtigung der vor der ersten Drucklegung von fremder Hand gemachten Interpolationen. Von Dr. Friedrich Lang. Rostock, H. Wessel, 1909. 103 S.

Erfassen des Psychologischen, während ihm rein technische Dinge, wie Umordnung von Szenen und Neueinteilung der Akte besser von der Hand gehen.

Am meisten mißlungen ist aber wohl die dritte Bearbeitung (1759) von dem Geistlichen und Vielschreiber W. Hawkins, der ganz im Sinne Drydens Shakespeare mit den Regeln des Aristoteles zu Leibe geht und infolgedessen die ganze Struktur über den Haufen wirft. Keine Spur von Poesie bleibt übrig, alles wird zur verstandesgemäßen, in Verse umgegossenen Prosa.

Einen wirklichen Bühnen- und Leseerfolg errang erst die vierte Bearbeitung durch David Garrick, der als echter Vorläufer der Romantik den Text des Originals mehr respektierte und trotz seiner wahrscheinlichen Kenntnis der drei früheren Bearbeitungen sich auf eine mäßige Zahl von Auslassungen, Umstellungen, Kürzungen und einige wenige selbständige Zusätze beschränkte. Auf einer Vermischung des Originaltextes mit der Bearbeitung durch Garrick beruhen dann die kaum mehr selbständig zu nennenden Bearbeitungen von Kemble und Oxberry. Kurz behandelt werden endlich noch die jüngsten Bearbeitungen von Eccles, Irving und Henry Brooke, die dem Verfasser nur aus zweiter Hand bekannt sind, ausführlicher dagegen die Prinzipien einer modernen deutschen Bühnenbearbeitung, der von Wolzogen.

Etwas anders gestaltet sich die Sache bei Lang, indem von den Bearbeitungen der «Komödie der Irrungen» nur die späten von Hull (1779), Woods (1780 und 84) und Reynolds (1819) auf uns gekommen sind, während die früheren von Taverner (1716), Shirley (?) (1734), die älteste Fassung von Hull (1762) und die von John Kemble (1780) verschollen zu sein scheinen. Das Problem wird hier auch insofern ein anderes, als sämtliche Bearbeiter von dem Gedanken Popes ausgehen, daß die Dramen Shakespeares umfangreiche interpolierte Partien aufweisen, die sie nun auszumerzen hätten. Diese Theorie, die in neuerer Zeit besonders Eichhoff wiederaufgenommen hat, macht sich unglücklicherweise auch Lang im ganzen Umfange zu eigen und glaubt auch in der «Komödie der Irrungen» Interpolationen vor der ersten Drucklegung (1623) annehmen zu müssen, was er durch die Wahrnehmung zu stützen sucht, daß die Bearbeiter im 18. Jahrhundert meist dieselben Stellen wie Eichhoff als störend ausgelassen haben. Davon abgesehen, ergibt die Untersuchung im Einzelnen, daß bei Hull eine wirkliche Bearbeitung kaum vorliegt, sondern mehr ein schwacher Versuch, die Komödie bühnenwirksamer zu machen und von einigen vermeintlichen Interpolationen zu reinigen. Ähnlich geringer Wert kommt auch den beiden Bearbeitungen von Woods zu, dessen Änderungen und Auslassungen zumeist der Absicht entspringen, aus dem Lustspiel, das immerhin ernste Bestandteile enthielt, eine Farce zu machen. Etwas bedeutender ist die Umarbeitung von Reynolds, der auf Hull fußend durch Änderungen größeren Stils, vor allem durch opernhafte Zutaten, wie Shakespeare'scher Gesänge, Sonnette u. dgl. das Stück wieder bühnenwirksam zu machen suchte und auch mit Hilfe der Musik von Bishop einen nicht unbedeutenden Erfolg errang.

V. Stoffgeschichtliches.

Ein Beitrag zur Entwicklung der dramatischen Typen bis auf Shakespeare geben Roehmers Untersuchungen über die Priestergestalten im vorshakespeareschen Drama[1]), der hier an die ähnlichen Arbeiten von Schacht über den guten Pfarrer in der englischen Literatur bis zu Goldsmiths Vicar of Wakefield (1904), von Kahle über den Klerus im mittelenglischen Versroman (1906) und von Deichert über den Lehrer und Geistlichen im elisabethanischen Drama (1906) anknüpft. Da gerade die letztere starke Mängel aufweist, insbesondere die Gestalten der Kirchenfürsten völlig außer Acht läßt, war auch auf diesem engen Gebiete mancherlei zu verbessern und zu ergänzen. Der vorliegende erste Teil führt das Thema allerdings nur bis zur Reformationszeit fort, doch läßt sich aus dem beigegebenen ausführlichen Inhaltsverzeichnis zu der ganzen Arbeit bereits ersehen, daß der Verfasser über ein ungewöhnlich reichhaltiges, wohl nahezu vollständiges Material verfügt.

VI. Shakespeare auf der Schule.

Eine pädagogisch interessante Frage, welche Dramen Shakespeares als Schullektüre geeignet sind, schneidet Roeder an[2]), wenn er für «Coriolanus», den die bayrische Schulordnung nicht empfiehlt, eine Lanze bricht und im weiteren Verlaufe darlegt, wie das Stück erfolgreich mit den Schülern besprochen werden könne. Bei der zu diesem Zwecke gegebenen Schilderung des Theaters nach Immanuel Schmidts Schulausgabe des «Kaufmanns von Venedig» und bei den Ausführungen über die Veröffentlichung der Dramen Shakespeares würden manche Einzelheiten nach dem heutigen Stande der Wissenschaft wohl etwas anders zu beantworten sein. Im Hauptteil wird dargelegt, wie der Text mit den Schülern durchgesprochen werden müsse, wobei als Musterbeispiele zusammenfassende Überblicke über die einzelnen Akte mitgeteilt werden; ebenso wird eingegangen auf die Art, wie Shakespeare seine Hauptcharaktere schildert, auf die tragische Schuld des Coriolanus, wo viel von Pflicht, Moral, Andershandelnmüssen die Rede ist, auf Inszenierung des Stoffes, Anachronismen u. a. m. Endlich werden auch noch ein paar Konjekturen zum Texte geboten.

---

[1]) Priestergestalten im englischen Drama bis zu Shakespeare. Berliner Inaug.-Diss. von Richard Roehmer. Berlin, Mayer & Müller, 1909. Die ganze Untersuchung erscheint in den Berliner Beiträgen zur germanischen und romanischen Philologie, herausgegeben von D. Ebering. XII + 50 S.

[2]) Shakespeares «Coriolanus» als Schullektüre von Konrektor Leonhard Roeder. Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Königlichen Realgymnasiums zu Nürnberg 1908/09. Nürnberg, Bieling-Dietz, 1909. — 38 S.

Zeitschriftenschau.

Von

Carl Grabau.

I. Das Drama vor Shakespeare.

Zu den Mysterienspielen.

E. K. Chambers unterscheidet in der Entstehungsgeschichte der Mysterienspiele drei Perioden: 1. die liturgische, lateinische Spiele von der Geburt, der Auferstehung, vielleicht auch der Passion Christi; 2. die Übergangsperiode, in der die Spiele verweltlicht, in die Volkssprache übertragen und zu einer zusammenhängenden Reihe von der Schöpfung bis zum Gericht vermehrt wurden, und 3. die Endperiode, in der die Verweltlichung vollendet wird und die Gilden mit den Stücken frei schalten und walten. Indem er sich dieser Theorie anschließt, stellt F. W. Cady (The Liturgical Basis of the Towneley Mysteries. *Publications of the Modern Language Association of America* XXIV 419ff.) für die Towneleyspiele die Frage, ob sich die enge Berührung dieses Zyklus mit anderen, besonders dem Yorkzyklus, vielleicht durch eine gemeinsame liturgische Quelle erklären läßt. Da er nur die Frage nach der liturgischen Quelle aufwirft, beschränkt er seine Untersuchung auf diejenigen Stücke, die nach Chambers' Theorie auf die Liturgie zurückgehen. Eine sehr eingehende Vergleichung der verschiedenen Zyklen ergibt für die Weihnachtsspiele eine schlagende Übereinstimmung des Rahmenwerkes. Auch bei den Osterspielen sind große Ähnlichkeiten, aber nicht so auffallend wie bei dem Weihnachtszyklus. Das Endresultat, zu dem Cady gelangt, ist, daß die Towneley-, York- und Coventryzyklen in den Weihnachtsspielen und ebenso die Towneley- und Yorkzyklen in den Auferstehungsspielen auf eine gemeinsame liturgische Quelle zurückgehen. Von wo diese Quelle stammt, ist unbestimmt; wahrscheinlich ist sie in der Yorker Liturgie zu suchen.

Die Seneca-Übersetzung.

Eine Charakteristik der Sammelausgabe von Übersetzungen der Senecadramen, «Seneca his tenne tragedies, translated into Englysh», die 1581 von Thomas Newton herausgegeben und «at London in Fleetstreete neere

vnto Saincte Dunstans church by Thomas Marsh» gedruckt wurde, verdanken wir Evelyn M. Spearing (*The Modern Language Review* IV 437 ff.). Sieben der Stücke waren schon früher in Einzelausgaben erschienen. Jasper Heywood veröffentlichte seine Übertragungen von «Troas», «Thyestes» und «Hercules Furens» in den Jahren 1559, 1560 und 1561. Nevilles «Oedipus», geschrieben 1560, erschien 1561, Nuces «Octavia» 1566, in welchem Jahre auch Studleys «Medea» und «Agamemnon» gedruckt wurden. «Hippolitus» und «Hercules Œtæus» von Studley und «Thebais» von dem Herausgeber Newton finden sich zuerst in der Sammelausgabe. Jasper Heywood zeigt in seinen Übersetzungen mehr poetisches Gefühl als seine Kollegen; «Troas» ist nach dem Urteil der Verfasserin an erster Stelle unter den «Tenne Tragedies» zu nennen. Sein Stil bietet, abgesehen von einigen auffallenden Latinismen, das reinste elisabethanische Englisch. Während er dem Original ursprünglich sehr frei gegenübersteht und zu «Troas» eine Reihe nicht unbedeutender Zusätze macht, hält er sich später und namentlich in «Hercules Furens» streng ans Lateinische und sucht sogar auf Kosten der Verständlichkeit die englische Wortstellung der lateinischen nachzubilden. Seine Verse zeigen infolgedessen häufiges Enjambement und Verschiebung der Zäsur von ihrer üblichen Stelle nach dem vierten Fuß auf eine frühere. John Studleys Stil zeigt viel mehr Volkstümlichkeit als Heywoods. Er liebt Anhäufung der Epitheta und Alliteration. Seine dramatische und poetische Begabung ist nicht bedeutend. In der Wiedergabe Senecas nimmt er eine Mittelstellung ein: er ist nicht so frei wie Heywood in «Troas» und nicht so gebunden wie dieser in «Hercules Furens». Seine Übersetzung ist nicht ganz frei von Mißverständnissen. Alexander Neville übersetzte «Œdipus» mit sechzehn Jahren. Seine Arbeit zeigt keine besondere poetische Kraft; das Metrum ist bisweilen sehr fehlerhaft. Er liebt das Original zu erweitern, — bringt z. B. Oedipus' Schlußrede von 20 auf 52 Zeilen —, und unnötige Reflektionen einzufügen. Die Chöre behandelt er frei. Die Übersetzung der «Octavia» durch Thomas Nuce ist ihrer Metrik und Sprache wegen interessant. Er enthält sich gänzlich des Septenars, der in den andern Übersetzungen eine große Rolle spielt, und hat eine Vorliebe für archaistische Wendungen. Das Original gibt er ziemlich getreu wieder. Thomas Newton übersetzte «Thebais» offenbar nicht aus innerem Drange, sondern um seine Ausgabe vollständig zu machen. Das Stück ist nicht einheitlich, sondern besteht aus zwei Fragmenten von Dramen aus der Oedipuslegende. Ist schon das Original von unerträglicher Breite, so hat der Übersetzer, anstatt zusammenzuziehen, es durch Einfügung von Erklärungen für nicht klassisch gebildete Leser noch weiter ausgedehnt. In der Sprache nähert er sich Studley, im Metrum Heywood. Nach der Musterung der einzelnen Übersetzer geht die Abhandlung noch kurz auf grammatische und metrische Eigentümlichkeiten der Übersetzungen ein, verweilt ausführlicher bei ihrem Wortschatz und prüft sodann den Wert des Gesamtwerkes. Er besteht weniger in dem poetischen und dramatischen Eigenwert der «Tenne Tragedies», der schon bei Seneca nicht groß ist, als in ihrer Einwirkung auf das elisabethanische Drama. Die Behandlung des Übernatürlichen und des Grausigen, die langen rhetorischen und beschreibenden Stellen, der Gebrauch der Stichomythie, die moralisierenden Gemeinplätze,

der philosophische Fatalismus waren von großer Bedeutung für die Engländer. Die Unvollkommenheit der Dramen Senecas war vielleicht gerade ein Vorteil für das englische Drama insofern, als die Dichter dadurch verhindert wurden, sich in der Form allzunah an Seneca anzuschließen.

Spanien und England.

Mit dem spanischen Einfluß auf die elisabethanische Literatur beschäftigt sich eine Abhandlung von Martin Hume in den *Transactions of the Royal Society of Literature*, Second Series XXIX 1 ff. Die Verbindung der moralisierenden Tendenz, die schon die spanische Literatur des 13. und 14. Jahrhunderts charakterisierte, mit einer üppigen Ausdrucksweise, wie sie das heroische Zeitalter Spaniens verlangte, entsprach dem Bedürfnis Englands zu Elisabeths Zeiten. Besonders zwei Gattungen von Prosawerken, die moralisierenden Bücher Guevaras und der Schelmenroman Mendozas, übten großen Einfluß auf die englische Literatur aus. Antonio de Guevaras «Relox de Principes» («The Dial of Princes» oder «The Golden Book of Marcus Aurelius»), eine Reihe kurzer, moralisierender Erzählungen, angeblich klassischen Ursprungs, maßlos langweilig für unsern heutigen Geschmack, wurde 1534 von Lord Berners aus dem Französischen ins Englische übersetzt, während desselben Verfassers «Epistolas Familiares», moralische Lektionen in Briefform, 1574 in Edward Hellows ihren Übersetzer fanden. «The Dial of Princes» versetzte England geradezu in Lesewut, wozu der wortreiche, volltönende, bombastische Stil besonders beitrug. Sein Einfluß machte sich besonders bemerkbar in John Lylys «Euphues» (1579). Das neue, was Lyly brachte, war eine Art Faden. Er führt seinen jungen Athener Euphues durch fremde Länder, und das gibt den Anlaß, sich über Sitten, Gebräuche und Weltweisheit zu verbreiten. Außer von Guevara wurde «Euphues» von einem andern spanischen Buch beeinflußt: dem Roman in Dialogform «La Celestina» oder «Commedia de Calisto y Melibea» von Fernando de Rojas. (Vgl. unten S. 199 f.)

Der Roman «Lazarillo de Tormes» von Don Diego de Mendoza, Episoden aus dem Leben eines Betteljungen, der von seinem Witze lebt, wurde 1576 durch Rowlands übersetzt. Bis dahin war die englische Novellistik fast ganz auf Arthur-Romanzen und italienische Novellen beschränkt gewesen. Robert Greene und Thomas Nashe, die im euphuistischen Stil begonnen hatten, führten die quasi-autobiographische Schelmenliteratur in England ein. Nashe verfaßte einen richtigen Roman: «The Life and Adventures of Jack Wilton» (1594). Der Held, ursprünglich ein Hofpage Heinrichs VIII., von guter Herkunft, wird geradezu ein Falstaff, ein fetter, prahlerischer Feigling, der die Wirtin einer Schenke heiratet, dabei aber nicht im geringsten seinen Adel aufgeben will.

Shakespeare zeigt den Einfluß beider Tendenzen: die üppige, alliterations- und anspielungsreiche Redeweise in einigen Reden Falstaffs, in den Reden der beiden Pedanten und des Don Armado («Verlorene Liebesmüh»), in dem Gespräch zwischen Osric und Hamlet usw.; die Ermahnung der Jugend durch weise Lehren: Polonius.

Besonderer Freund des Spanischen war Sir Philip Sidney, das Patkind

Philipps II. Er und sein Freundeskreis (Carew, Abr. Fraunce, Hakluyt, Spenser) wählten sich spanische Vorbilder. Der Schäferroman, nicht spanischen, sondern italienischen Ursprungs, kam über Spanien nach England. Mit Sannazaro hatte er in Italien begonnen, aber der spanisch schreibende Portugiese Jorge de Montemayor (gest. 1561) verbesserte die Form so, daß sie den eleganten Schriftstellern des elisabethanischen Englands zusagte. «Diana» wurde das Modell für Sidneys «Arcadia». «Diana» wurde auch ins Englische übersetzt von Bartholomew Yong. Wahrscheinlich kannte Shakespeare diese Übersetzung. Spensers «Schäfer-Kalender», von Virgils Eklogen und italienischen Pastoralen inspiriert, ist in seinem Plan nach «Diana» verfaßt.

Auch das Drama wurde beeinflußt. Um 1530 versuchte man, den realistischen Roman «La Celestina» zu dramatisieren: «Calisto and Melibea». Das Drama gab eine Spiegelung des wirklichen Lebens und war der Vorläufer jener Verbindung des Romantischen mit dem Realistischen, das in Shakespeare seinen Höhepunkt erreichte. Später entstanden noch weitere Nachbildungen. Spanischer Einfluß macht sich auch geltend in den Dramen von Lyly, Lodge, Peele, Kyd und Greene, besonders aber ihrer Nachfolger Jonson, Fletcher, Middleton und Rowley.

Shakespeare entnahm seine Stoffe vorzüglich der italienischen Novelle oder klassischen Legenden, entweder direkt oder durch englische Vermittlung, aber seine Vorliebe für das gedrungene Epigramm, die Verbindung von Romantik und Realismus, die Würde des Stils sind frühere spanische Einflüsse. Neben diesen indirekten stehen aber auch direkte. Aus Montemayors «Diana» stammt die Geschichte der Schäferin Felismena, die Shakespeare in «Die Edelleute von Verona» einfügte. In Don Juan Manuels «Book of Patronio» findet man ein Vorbild für «Die Zähmung der Widerspenstigen». Dr. Juan Hartes «Examen de Ingenios» brachte eine neue Theorie über Gesundheit auf, die in dem völligen Gleichgewicht der vier «humours» Trockenheit, Feuchtigkeit, Kälte und Hitze besteht. Eine englische Übersetzung gab Richard Carew: «An Examination of Men's Wits» (1596). Daher stammen u. a. Nyms Reden über «humour».

Doch nicht nur literarischen Ursprungs waren die spanischen Einflüsse. In Marlowes Barrabas kann zwar Hume den berühmten jüdischen Hofarzt Dr. Lopez nicht erkennen. Denn «The Jew of Malta» entstand, als Lopez gerade auf der Höhe seiner Beliebtheit bei Hofe stand. Anders war es mit Shakespeares Shylock. Inzwischen war Lopez an den Galgen gekommen. Lopez bedeutet Wolf, und Shylock wird immer wieder mit einem Wolf verglichen. Ein anderer Charakter bei Shakespeare ist entschieden nach einem spanischen Modell gebildet. Im Sommer 1593 kam Antonio Perez nach England, der frühere Geheimschreiber und Freund Philipps II. Perez wohnte in Essex House. Er war sehr klug, aber, obgleich er lange Zeit gefürchtet war, lachte man im Geheimen über die Art seines Auftretens und seine Sprechweise. 1595 verließ er England, um an den Hof Heinrichs IV. zu gehen, und nun durfte man ihn ungestraft verspotten. Daß es auch bei Hofe geschah, dafür ist Shakespeares «Verlorne Liebesmüh ein Beispiel. Die Figur des Prahlers, die in der ursprünglichen Form des Stückes vorhanden war, wurde in den Don Adriano de Armado, den spanischen Günstling des Königs von Navarra, verwandelt, und in dieser Form

wurde das Stück 1597 und 1598 bei Hofe gespielt. Daß in Don Adriano wirklich der Stil Perez' verspottet, zeigen die Schriften und Briefe, die von diesem erhalten sind. Unwiderleglich bewiesen aber wird es durch ein Wort, das Shakespeare zu Don Armados Charakteristik verwendet. Denn der Ausdruck «peregrinate», den Holofernes auf ihn anwendet, ein nicht nur ungewöhnliches, sondern geradezu sinnloses Wort, erhält eine Bedeutung, sobald man weiß, daß «Peregrino» (Pilgrim) das beliebte Pseudonym von Perez war. Er unterzeichnete seine Briefe damit, veröffentlichte ein Buch unter diesem Namen und liebt es, fortwährend mit dem Worte zu spielen.

Diese Entdeckung von Hume hat den Vertretern der Rutland-Theorie Anlaß gegeben, das Shakespeare'sche Stück für ihren Helden in Anspruch zu nehmen, da nur ein Mann, der mit dem Leben am Hofe und speziell mit der Familie Essex so vertraut war wie Lord Rutland, eine derartig intime Kenntnis der Eigentümlichkeiten des Antonio Perez gehabt haben könne (vgl. Karl Schneider, Neues Zeugnis für Rutland-Shakespeare, *Die Propyläen*, 27. Oktober 1909).

Über spanische Einflüsse in Shakespeares Dramen siehe auch S. 205f. und 213.

John Lyly.

Man darf nicht, wie Halpin und andere getan haben, in «Endimion» eine persönliche Allegorie erblicken, wobei Cynthia mit der Königin Elisabeth, Endimion mit Leicester gleichzusetzen ist. Für Tellus hat man drei Erklärungen versucht und auf drei Damen, die in Leicesters Leben eine Rolle spielten, geraten, nämlich auf Leicesters zweite Frau, Lady Sheffield, auf seine dritte Frau, Lady Essex, und auf die Königin Maria Stuart. Alle drei Versionen passen nicht zur Handlung des Stückes und passen auch nicht zur Wirklichkeit. Es findet überhaupt nur eine ganz allgemeine Übereinstimmung zwischen den Fakten der Geschichte und des Stückes statt. Der Dichter selbst warnt davor, in dem Drama eine persönliche Allegorie zu erblicken. Eine andere Allegorie ist sicher vorhanden und allgemein anerkannt: Cynthia = Mond, Tellus = Erde, Floscula = Blümlein, Scintilla und Favilla = Funken, Semele = Flamme. Percy W. Long (The Purport of Lyly's Endimion. *Publications of the Modern Language Association of America* XXIV 164ff.) findet, daß verschiedene Schwierigkeiten der Deutung des Stückes verschwinden, wenn man eine unpersönliche Allegorie nach dem höfischen Liebesstil jener Zeit annimmt. Er sieht in Cynthia die Verkörperung der himmlischen, in Tellus die der irdischen Schönheit und in Endimion die himmlische oder platonische, in Corsites aber die irdische oder sinnliche Liebe.

Der Meinung, Lylys «Euphues» sei wenig mehr als Nachahmung von Lord Norths «Diall of Princes», das seinerseits wieder eine Übersetzung von Guevaras «El Relox de Principes» ist, tritt John Dover Wilson in *The Library*, New Series, Nr. 40, X 357 ff. entgegen und weist auf die vielen Berührungspunkte hin, die der Roman mit dem berühmten Schuldrama «Acolastus» von Gnapheus (Willem de Volden) hat. Gewisse technische Eigentümlichkeiten des Romans scheinen darauf hinzudeuten, daß Lyly dramatisches Material verwertete. Wilson behauptet nicht, daß er den

«Acolastus» selbst benutzt hat. Vielleicht aber ein uns nicht erhaltenes Stück aus der Dramen-Gattung «Vom verlorenen Sohn».

Über den Euphuismus siehe unter Einzelne Dramen Shakespeares: «Julius Caesar» S. 210f.

«The First Part of Jeronimo.»

Einen Beweis dafür, daß «The First Part of Jeronimo» nicht Kyd zuzusprechen ist, sieht A. Louis Elmquist (*Englische Studien* XL 309ff.) in dem totalen Mangel an klassischen Anspielungen und lateinischen Zitaten, an denen Kyd sonst so reich ist. Auch Ausdrücke aus romanischen Sprachen fehlen. Die Zahlen der beigefügten statistischen Tabellen, in denen «The Spanish Tragedy» und «Soliman and Perseda» zum Vergleich herangezogen werden, sprechen für Elmquists Ausführungen.

Eine Untersuchung von Alfred Seeberger über die Entstehung der 1605 erschienenen einzigen Quartoausgabe des Stückes (*Archiv für Stenographie*, Neue Folge IV 236ff. und 237ff.) kommt zu dem Schlusse: Die in der Bodleiana befindliche Quartoausgabe des «First Part of Jeronimo» ist entstanden durch eine während der Aufführung vorgenommene Nachschrift mittelst des im Zeitraum 1588—1605 vervollkommneten Systems von Bright.

Christopher Marlowe.

Aus den Akten des Corpus Christi College zu Cambridge kann G. C. Moore Smith einige neue Daten von Marlowes Studienaufenthalt in Cambridge mitteilen (*The Modern Language Review* IV 167ff.). Immatrikuliert wurde Marlowe nach dem Universitätsregister am 17. März 1580/1 als convictus secundus «Coll. corp. xr. Chrōf. Marlen». Wie lange vorher war Marlowe tatsächlich im College? Er wurde Bachelor of Arts im März 1583/4. Danach hätte er zu Michaelis 1580 sein Studium beginnen müssen. Wahrscheinlich tat er es bald nach Weihnachten 1580. Er war Pensionär des College, bezog aber das Taschengeld eines «scholar». Am 7. Mai 1581 erhielt er eine Stiftsstelle (scholarship), wie aus dem Registrum Parvum zu ersehen ist. Er trat an die Stelle eines gewissen Christopher Pashley. Aus den Geldern, die Marlowe während seiner scholarship bezog, lassen sich Schlüsse auf seinen Aufenthalt in der Universitätsstadt machen. Größere Unterbrechungen scheint er nicht erlitten zu haben, so daß während dieser Jahre Marlowe schwerlich in den Niederlanden Kriegsdienste getan hat. Er hat seine Stelle volle sechs Jahre innegehabt, ganz abgesehen von der Zeit vor seiner Wahl. Um die Stelle sechs Jahre behalten zu können, muß Marlowe beabsichtigt haben, Geistlicher zu werden. Man kann sich denken, daß die College-Behörden nicht gerade sonderlich erbaut waren, als sie später von der Theaterlaufbahn des jungen Dichters hörten. Das College Order Book verzeichnet den Antritt seines Nachfolgers im Stifte, ohne Marlowe zu nennen. Da dies sonst üblich war, liegt vielleicht darin eine gewisse Ächtung. Der Name Marlowes wird bis 1585 als Marlin, Marlen, Malyn oder Marlyn gegeben. Die Akten von 1585/6 fehlen. Später wird er Marly oder Marlye buchstabiert. Das stimmt auch zu anderen Einträgen. Es scheint, daß er sich in den ersten Jahren seines Cambridger

Aufenthaltes Marlin nannte, später aber den Namen Marley annahm. In seinem Taufregister war er bezeichnet als Sohn von John Marlow; jedoch wird auch sein Vater bisweilen Marley oder Marlyn genannt.

Die uns bekannten frühesten Ausgaben von Marlowes «Edward II.» sind 1594 (Exemplar auf der Landesbibliothek in Kassel) und 1598 datiert. Vielleicht ist aber schon im Todesjahr des Dichters 1593 eine Ausgabe erschienen. Wie C. F. Tucker Brooke in *Modern Language Notes* XXIV 71 ff. mitteilt, befindet sich in der Dyce-Bibliothek (South Kensington Museum) ein fragmentarisches Exemplar der Ausgabe von 1598, dessen fehlende Teile, nämlich das Titelblatt und die erste Textseite mit Zeile 1—70 des Stückes, im Jahre 1751 von einer gewissen Mary Clarke handschriftlich ergänzt wurden. Wenn die Angaben des geschriebenen Titelblattes glaubwürdig wären, so hätte der Abschreiberin ein Original von 1593 vorgelegen. Ein Vergleich ergibt, daß die Abschrift keiner der Ausgaben von 1598, 1612 oder 1622 folgt, dagegen stimmt sie in vielen Punkten mit der von 1594 überein. Aber auch von dieser weicht sie oft genug ab, um es wahrscheinlich werden zu lassen, daß hier tatsächlich eine uns sonst nicht bekannte Ausgabe gebraucht wurde. Auch andere Gründe sprechen, wie Brooke ausführt, für die Existenz einer Ausgabe im Jahre 1593: daß «Edward II.» am 6. Juli 1593 im Stationers' Register verzeichnet wird, und daß der kurz vorher erfolgte Tod des Dichters die schleunige Veröffentlichung seines letzten Meisterwerkes dem Verleger sehr nahe legte.

Zu «Tamburlaine» 1. Teil IV 1, 47ff. Das Turnier, worin ein vermummter Ritter an drei Tagen hintereinander, jedesmal in anderen Farben, erscheint, ist ein altes Romanzenmotiv. Welches die unmittelbare Quelle für Marlowe ist, weiß J. Douglas Bruce (*Modern Language Notes* XXIV 257f.) nicht anzugeben.

Zu «Dr. Faustus» XIII 109. Albert Cook (*Modern Language Notes* XXIV 6) findet eine Bestätigung seiner Vermutung, daß es statt Arethusas Amymones heißen muß (vgl. *Modern Language Notes* XXI 145ff., Shakespeare-Jahrbuch XLIII 296f.), in der Tatsache, daß Marlowe die Legende von Amymone kennen mußte. Er hatte sie selbst aus dem Ovid übersetzt (Amores I 10, 5—8).

Beiträge zur Textkritik des «Jew of Malta» gibt F. Holthausen in den *Englischen Studien* XL 395ff.

Das englische Wagner-Buch.

Das englische Wagner-Buch, das 1594, zwei Jahre nach dem englischen Faust-Buch, erschien, ist wie Alfred E. Richards (*Publications of the Modern Language Association of America* XXIV 32ff.) ausführt, nicht ohne literarisches Interesse. Es stammt von einem Schriftsteller, der in Oxford studiert hat, der in seinen Zitaten genaue Kenntnis der Hexenliteratur seiner Zeit verrät, der London in- und auswendig kennt und den längere Reisen nach Deutschland, wahrscheinlich auch nach Österreich geführt haben. Sein Stil und seine Ausdrucksweise erinnern geradezu an Thomas Nashe. Der Drucker des Buches, Abel Jeffes, und der Verleger, Cuthbert Burby, haben gerade während jener Jahre sich an der Herausgabe

von Werken Nashes beteiligt. Wie Nashe in «Pierce Pennilesse» das Theater verteidigt, so ist der Verfasser des Wagner-Buches ein Bewunderer und genauer Kenner der Schauspielkunst und Bühnentechnik. Am wichtigsten ist in dieser Beziehung eine genaue Beschreibung eines Bühnenhöllenrachens (vgl. *Publications of the Modern Language Association* XXI 4). Für den Theaterbau jener Zeit ist eine Stelle wichtig, wonach das «tiringhouse» ein integrierender Bestandteil des Theatergebäudes ist: «There might you see to be short the Gibbet, the Posts, the Ladders, the tiringhouse, there euery thing which in the like houses either vse or necessity makes common.» Von Interesse ist auch ein größeres Zitat aus Ariosts «Orlando Furioso» und eine Erwähnung von Rabelais' «Gargantua».

Anthony Munday.

Konnte im letzten Jahrbuch (XLV 286) die glückliche Auffindung der Quellen der Komödie «Fidele und Fortunio» durch Wolfgang Keller und G. C. Moore Smith verzeichnet werden, so ist diesmal der noch glücklichere Fund des lange verschollenen englischen Originals selbst zu berichten. Fritz Flügge hat es in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire in Chatsworth entdeckt und druckt es im *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* CXXIII 45ff. ab. Allerdings ist das gefundene Exemplar nicht vollständig. Es fehlen das Titelblatt, das Vorwort des Dichters und einige Seiten des letzten Aktes; doch scheint nicht allzuviel verloren zu sein. Das Stück ist im allgemeinen in Alexandrinern geschrieben, doch sind mehrfach Sestinen eingestreut. Eine nähere Besprechung des Werkes wird von dem Herausgeber in Aussicht gestellt.

Vielleicht hat Munday das Stück von seiner Reise nach Italien mitgebracht, die er 1578 unternahm und auf der er der englischen Regierung Spionsdienste gegen die Katholiken geleistet zu haben scheint. Über die Vorgänge, die sich an seine Rückkehr knüpften, schreibt John Dover Wilson (*The Modern Language Review* IV 484 ff.). Vor seiner Reise war Munday, wie wir aus dem Pamphlet eines katholischen Geistlichen erfahren, Schauspieler gewesen und kehrte von Rom zurück «to his first vomite again». Er trat als Extemporespieler auf, fiel durch und wurde ausgezischt. Dadurch entmutigt, verfaßte er eine Ballade gegen das Theater, kehrte aber dann doch wieder zur Bühne zurück. Den Ausdruck «returned to his first vomite» finden wir ganz ähnlich in Gossons «Playes Confuted in Five Actions». Er sagt, er sei zu diesem zweiten Traktat gegen die Bühne veranlaßt worden durch einen, der ebenso wie er gegen die Bühne geschrieben habe, dann aber «turned himself like ye dog to his vomite to plays again». Zwischen Gossons erster Schrift «The School of Abuse» (1579) und der zweiten (1582) wurden zwei Angriffe auf die Bühne gemacht: 1. Second and third blast of retreat from Plays and Theatres (Stat. Reg. 15. Oktober 1580); 2.

A Ringing Retraite courageously sounded
Wherein Plaies and Players are fytlie confounded

(Stat. Reg. 10. Nov. 1580). Das war offenbar Mundays «balet against plays». Sie ist uns nicht erhalten. Aber auch der «Second and third blast» rührt

wahrscheinlich von Munday her, denn der Verfasser versichert ausdrücklich, er sei früher gewesen «a great affecter of that Vaine Art of plaie making». Zweifellos zielte Gosson mit seinen Worten auf diese Schrift und diesen Verfasser.

Daß Munday für die Puritaner nicht viel übrig hatte, zeigt die Rolle, die er im Marprelate-Streit spielte. Er hatte Anteil an der Entstehung der Anti-Martinist Tracts. In einer Schrift von «Martin» wurde auch auf seinen Mißerfolg auf der Bühne angespielt. Wilson weist nach, daß Munday der Verfasser der anonymen Schrift «An Almond for a Parrat» (1590) war.

II. Nichtdramatische Literatur kurz vor Shakespeare.

Edmund Spenser.

Im «Schäfer-Kalender», in Spensers Korrespondenz mit Harvey und in dem Vorwort des Verlegers zu den «Complaints» (1591) werden eine Reihe von Dichtungen Spensers erwähnt, die als verloren gelten. Mit der Frage, ob diese Werke wirklich nicht mehr vorhanden sind, beschäftigt sich Philo M. Buck, Jr., in den *Publications of the Modern Language Association* XXIII 80ff. Die fraglichen Gedichte verschwanden auffälligerweise um das Jahr 1580. Wenn sie irgendwie erschienen sind, so kann das nicht vor 1591 geschehen sein. Zwischen diese beiden Daten fällt Spensers Aufenthalt in Irland. Wir wissen, daß er im Jahre 1580 den Druck einiger Werke vorbereitete. An sich hätte seine Abreise nach Irland ihre Veröffentlichung nicht zu hindern brauchen, da Freunde genug die letzte Hand anlegen konnten. Der Grund ihres Nichterscheinens ist wohl in Spensers politischem Ehrgeiz zu suchen. Um in seiner politischen Karriere vorwärts zu kommen, mag er sich um 1580 entschlossen haben, die Dichtungen, in denen er seine Satire gegen den allmächtigen Minister Burleigh richtete, zu unterdrücken. Er wurde nach Irland geschickt und schrieb dort die «Faerie Queene». Als er 1589 zurückkehrte, bot er als Friedenszeichen drei Bücher dieses Epos dar. Ein Jahr lang bemühte er sich um die Gunst des Hofes, wurde aber mit den Krumen von Ihrer Majestät Tische abgespeist. Das erfüllte ihn schließlich mit Zorn, und nun legte er sich keine Schranken mehr auf. All die sorgfältig weggelegten Gedichte wurden hervorgeholt und die Spitzen darin neu geschärft. In den «Complaints» wandte er sich gegen seinen Feind Burleigh. Das an Leicester gerichtete Gedicht «Virgil's gnat», worin der Dichter sagen will: «Ich tat dir einen Gefallen, und zum Danke hast du mich getötet» — enthält den Schlüssel zu dem ganzen Geheimnis der verschwundenen Dichtungen. Spenser war als junger Poet ein heftiger Parteigänger für Leicester. Leicester und Burleigh waren Nebenbuhler um die Gunst der Königin. Daher der Haß Spensers gegen Burleigh. Leicester aber war der feurige Anhänger unbequem, ebenso der Königin. Beide wünschten den jungen Dichter zum Schweigen zu bringen: man sandte ihn nach Irland und bewog ihn, seine ungedruckten Gedichte zurückzuhalten, sie «zu töten». Diese Gedichte tauchen nach Buck später wieder auf, teilweise in andere Werke wie die «Faerie Queene», «Muiopotmos» hineingearbeitet, teilweise

unter neuen Titeln. So läßt sich auch das Schicksal der neun englischen Komödien Spensers aufklären, die in zwei Briefen Harveys erwähnt werden. Über sie hat man sich viel den Kopf zerbrochen. Waren es nur dramatische Monologe oder waren es wirkliche Dramen? Das erste Mal spricht Harvey von ihnen wie von einem einzigen Gedichte: «Your *Nine English Comedies* and your Latin *Stemmata Dudleiana*, which *Two* shall go for Money, when all is done.» Er vergleicht sie mit der «Faerie Queene», was für Dramen eigentlich nicht möglich ist. An einer anderen Stelle heißt es, Spenser habe ihnen nach dem Beispiel Herodots die Namen der neun Musen gegeben. Harvey preist die Sprache, die Erfindung, den Geist und vergleicht sie mit Werken von Schriftstellern wie Ariost, Aretin, Bembo. Alles deutet darauf hin, daß es Gedichte sind. So kommt Buck zu dem Schluß, daß die angeblichen Komödien in «The Tears of the Muses» erhalten geblieben sind. Sie sind mit den Namen der neun Musen überschrieben und ähneln tatsächlich den satirischen Werken der genannten italienischen Schriftsteller.

Eine Nachahmung von Chaucers «Book of the Duchess» ist Spensers «Daphnaïda», wie ein Aufsatz von Thomas William Nadal (*Publications of the Modern Language Association* XXIII 646ff.) feststellt. In der Form, dem äußeren Umriß, in der Art der Behandlung, im Stil und im Stoffe folgt Spenser seinem Vorgänger. Manche Stanzen hat er fast gänzlich übernommen, hat Gedanken und Wendungen entliehen und hat Chaucers Phraseologie mit Freiheit benutzt. Beide Gedichte verdanken ähnlichen Anlässen ihre Entstehung: beide sind Elegien zum Gedächtnis verstorbener Frauen von Edelleuten, die den Dichtern befreundet waren. In beiden Werken schildert am Anfang der Dichter sich als tiefbekümmert. Der eigentliche Grund seiner Betrübnis bleibt unerklärt. Der Dichter trifft zufällig einen Mann, tiefschwarz gekleidet; er hört ihn einen schmerzlichen Seufzer ausstoßen, worauf er ihn freundlich begrüßt. Der Mann in Schwarz überhört den Gruß und will den Trost zurückweisen. Endlich erschließt er auf Drängen des Dichters sein Geheimnis in Form eines Rätsels, um dessen Lösung der Dichter bittet. Der Tod der Gattin und die ganze Liebesgeschichte werden enthüllt. Fortuna hat dem Trauernden übel mitgespielt. Seine Klage ergießt sich in Versen, die der Dichter wörtlich mitteilt. Am Ende brechen beide Gedichte kurz und dramatisch ab. Den sehr ungebräuchlichen Namen Alcyon mochte Spenser auch aus Chaucers Werk erhalten haben, wo bekanntlich die Geschichte von Ceys und Alcyone erzählt wird. Das Ergebnis der Untersuchung ist also, daß man den Kummer Spensers nicht für ganz echt zu nehmen braucht. Das Entstehungsjahr 1591 muß nicht mit irgendwelchen Unglücksfällen erfüllt gewesen sein. Die finstere Stimmung des Dichters ist eine poetische Konvention, die von Chaucer stammt. Für die Arbeitsmethode Spensers ist es wichtig zu erfahren, daß er noch so spät sich streng an sein Vorbild angelehnt hat. Bei einem Jugendgedicht würde es einen nicht wundern. Hier ist aber die Abhängigkeit noch viel größer als in den Jugendwerken.

Spensers Neigung, seinen Stil gelegentlich mit archaistischen Wörtern zu verbrämen, hat sein Freund «E. K.» in einem Briefe an Gabriel Harvey aus einer Stelle bei Cicero («De oratore» III 38) hergeleitet. James Finch Royster (*Modern Language Notes* XXIV 30f.) zeigt an einer Reihe anderer

Zitate aus «De oratore», daß Cicero schwerlich mit Spensers Manier einverstanden gewesen wäre.

Der Areopag.

In neueren Literaturgeschichten wird bisweilen eine literarische Gesellschaft, der Areopag, erwähnt, die um 1580 in London bestanden haben soll. Sie war der französischen Pléiade nachgebildet und hatte den Zweck, die Sprache und Literatur Englands zu verfeinern und zu verschönern. Eine Hauptaufgabe dieser Akademie, als deren Gründer Gabriel Harvey galt, war die Einbürgerung antiker Versmaße in der englischen Poesie. Die Tagungen fanden in Leicester House statt; neben Harvey werden als Mitglieder Sidney, Dyer, Fulke Greville, Spenser, auch Edward Kirke, Drant, bisweilen sogar Leicester selbst erwähnt. Eine kritische Untersuchung dieser Angaben von Howard Maynadier (*The Modern Language Review* IV 289ff.) hebt zunächst die merkwürdige Tatsache hervor, daß die Zeitgenossen über diesen Areopag schweigen und erst seit 1839 die Literarhistoriker seine Existenz als feststehend ansehen. Die mehr oder weniger eingehende Kenntnis der neueren Gelehrten beruht auf fünf Briefen der Spenser-Harvey'schen Korrespondenz aus den Jahren 1579—80. Eine genaue Prüfung des Wortlautes der betreffenden Stellen und der sonstigen Nachrichten über die Mitglieder läßt die Mitgliederzahl der angeblichen Akademie auf zwei, höchstens drei Mitglieder zusammenschrumpfen, nämlich auf Sidney und Dyer, vielleicht auch Spenser. Es ist von einem literarischen Reformplan die Rede, den Sidney und Dyer gefaßt haben, und es scheint, als ob Spenser in einem Brief an Harvey scherzhaft ihnen den Namen des athenischen Tribunals beigelegt hat. Auch sonst begegnen Spuren eines, allerdings etwas plumpen, Humors in dem Briefwechsel. Harvey antwortet ähnlich, offenbar auch im Scherz. Nur in diesen beiden Briefen ist das Wort Areopag erwähnt. Es wird stets in griechischen Lettern geschrieben und immer in dem entsprechenden griechischen Kasus gebraucht, was auch dagegen spricht, daß wir es mit dem Namen einer englischen Gesellschaft zu tun haben. Gewiß mögen literarische Diskussionen stattgefunden haben, und die Bestrebungen Sidneys, Spensers und Dyers haben auch ihre Früchte getragen. Die Einleitung und die Anmerkungen zum «Schäfer-Kalender», die «Apologie for Poetrie» verdanken ihnen wohl manches, und sie werden auch auf das Entstehen von Werken wie die «Arcadia» gewirkt haben. Aber es ist kein Beweis vorhanden, daß diese literarischen Zusammenkünfte mehr als rein gelegentliche waren.

III. Einzelne Dramen Shakespeares.

«Verlorene Liebesmüh.»

Auf weitere Ähnlichkeiten zwischen Feliciano de Silvas Roman «Florisel de Niquea» und Shakespeares «Verlorene Liebesmüh» macht Joseph de Perott aufmerksam (*Englische Studien* XL 465ff., XLI 333). Die Motive der Gesandtschaft (II 1), der Verkleidung (V 2) kommen auch

in dem spanischen Roman vor. In diesem wie in dem englischen Stück wird die Musik von Äthiopiern gespielt. Das Wort *vara* (V 2), gewöhnlich als Entstellung von *very* gedeutet, sei die spanische vara, die bekanntlich drei Fuß enthält, ganz so wie nach Costard jeder Darsteller drei Personen darstellen sollte. Auch auf die Gründung einer Akademie findet sich eine Anspielung in dem spanischen Roman. Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLV 290.

Über das Vorbild zum Don Adriano de Armado siehe oben S. 198 f.

«Romeo und Julia.»

Auf eine komische Version des Stoffes von «Romeo und Julia» wiesen fast gleichzeitig Max J. Wolff (*Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, N. F. XVII 439) und Winifred Smith (*Modern Philology* VII 217ff.) hin. Das Stück selbst ist nicht erhalten, sondern nur das Szenarium davon, das sich als Nummer 18 in dem von Flaminio Scala detto Flavio herausgegebenen «Teatro delle Favole rappresentative» (Venedig 1611) findet. Das Szenarium trägt den Titel «Li tragici successi, commedia». Flaminio Scala war das Haupt der Gelosi, einer bekannten italienischen Schauspielertruppe, die zwischen 1576 und 1604 häufige Besuche in Frankreich abstattete und am französischen Hofe sich großer Beliebtheit erfreute. Es handelt sich in der Komödie um zwei feindliche Väter, die die typischen Namen der commedia dell' arte, Pantalone und Gratiano, Dottore, führen. Gratianos Sohn, Hauptmann Spavento, liebt die Tochter des Feindes, Flaminia, während Oratio, Pantalones Sohn, Isabella, die Schwester Spaventos, liebt. Spavento ist angeblich von Oratio getötet worden; dieser muß deshalb die Stadt verlassen. Isabella kann ohne ihren Oratio nicht leben; sie läßt sich von einem alten Arzt durch einen Schlaftrunk in Scheintod versetzen, um auf diese Weise ihrem Vater zu entkommen. Mit ihrem Erwachen beginnt das Stück. Sie kommt gerade in dem Augenblick zu sich, als Oratio verkleidet nach Florenz zurückkehrt, um sie zu suchen. Nach einigem Hin und Her werden die Liebenden vereinigt und die Väter versöhnt. W. Smith gibt in verkürzter Übersetzung das Szenar wieder, das etwa dem letzten Teil der Shakespeare'schen Tragödie entspricht, während die Schürzung des Knotens nach klassischer Art im argomento mitgeteilt wird. Wenn sich auch eine direkte Verbindung zwischen Shakespeare und dieser Komödie nicht nachweisen läßt, so ist trotzdem Wolff der Meinung, daß Shakespeare dramatische Behandlungen des Stoffes kannte, ehe er das Brooke'sche Gedicht dramatisierte, und zwar kannte er sowohl die tragische Fassung des Stoffes in der «Hadriana» von Luigi Groto als auch eine komische der commedia dell' arte. Durch beide kam er zu der Mischung ernster und heiterer Elemente in seinem Drama.

«Ein Sommernachtstraum.»

Gegen die Vermutung Boadens und Halpins, daß die Anspielung auf die Festlichkeiten in Kenilworth (II 1. 148ff.) auf eigener Anschauung des Dichters beruhe, der vielleicht als 11jähriger Knabe diese Festlichkeiten in der Nachbarschaft von Stratford mit angesehen habe, wendet sich John W. Cunliffe (*The Modern Language Review* IV 231 ff.). Er glaubt vielmehr, daß der Festbericht in einem zeitgenössischen Pamphlet oder der Abdruck

davon in Gascoignes gesammelten Werken (1587) Shakespeare vorgelegen habe. Einzelne Stellen aus der Beschreibung der Feuerwerke auf dem Wasser wie z. B.: «Tryton in a likenesse of a Mermaide . . . commanding . . . the waves to be calme» oder «Protheus . . . sitting on a Dolphyns backe. . . . Within the which Dolphyn a Consort of Musicke was secretly placed» — klingen im Wortlaut an Shakespeare an. Auch im Prolog zu «Pyramus und Thisbe» hat man einen Anklang an Gascoigne (Prolog zu «The Glasse of Government») gefunden, und Quince's: «If we offend, it is with our good will» ist vielleicht ebenfalls das Echo einer ähnlichen Stelle bei Gascoigne.

«Richard II.»

Zu II 1, 41ff., wo Englands Glück gepriesen wird, daß es von der Natur mit einem natürlichen Schutzwall gegen äußere Feinde umgeben ist, macht Albert Cook (*Modern Philology* VI 472ff.) darauf aufmerksam, daß ähnliche Aussprüche sich schon bei römischen Schriftstellern finden, wie z. B. in Ciceros Rede über die Konsularprovinzen (14, 33), bei Livius, Plinius, Juvenal, Rutilius Namatianus. Wie England vom Meere geschützt wird, so ist Italien von den Alpen ummauert. Gerade mit Rutilius (2, 31—40) findet eine so nahe Übereinstimmung sogar im Wortlaut statt, daß man vermuten könnte, auf irgend einem Wege habe Shakespeare den Gedanken von ihm überkommen.

«Was ihr wollt.»

Olivia. What kind o' man is he? *Malvolio.* Why of mankinde (I 5). In *New Shakespeareana*, Juli 1908, S. 78 hatte P. W. B. mankinde als Dirne (virago) = das Mensch interpretiert (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLV 291). M. P. Tilley (*Modern Language Notes* XXIV 121ff.) verweist auf die Erklärung des Oxford Dictionary, wonach das Adjektiv mankinde soviel wie «fierce, furious, mad» bedeutet. Das würde ganz den Gedanken Malvolios entsprechen, der das unmanierliche Betragen Cesarios betont. Die nahe Verwandtschaft mit *mankeen* dürfte dem Wort etwas verächtliches beimischen.

«Hamlet.»

Gegen Hermann Türcks Auffassung, daß Hamlet ein Genie sei, wendet sich Karl Bleibtreu in einem Aufsatz «Über Hamlet» (*Die Gegenwart* LXXV 101ff., 124ff.). Zwar steckt im «Hamlet» ein Problem, so alt und ewig wie die Menschenwelt, doch die Gestalt selber ist eigentlich nicht problematisch, sondern leicht faßlich, keine abnorme Ausnahme wie das Genie, sondern ein viel verbreiteter Typus. Der Geniale ist stets der Produktive. Das Streben nach Produktion ist vielleicht das entscheidende Merkmal höherer Gehirnevolution. Hamlet aber ist, im äußersten Gegensatz zum genialen Menschen, der rein kritisch-reflektive Ästhet. Die Popularität des Dramas rührt daher, daß die Figur äußerlich ganz «modern» erscheint, während Shakespeares übrige Helden die ungebrochenen Leidenschaftsinstinkte der Renaissancemenschen ausprägen. Trotzdem hat auch

er starke Nerven und ist durchaus Zeitgenosse der Renaissancemoral. Die Tragödie steht (abgesehen von der Meistergestalt des Dänenprinzen) weit hinter anderen zurück. Fortwährend klafft ein Widerspruch zwischen der rohen Drastik der äußeren, sensationellen Handlung und der hineinverkapselten Feinheit der inneren Hamletpsychologie. — Für die Hamleterscheinung boten sich dem Dichter — für Bleibtreu ist es bekanntlich Lord Roger Rutland — vgl. darüber seinen Aufsatz in der *Gegenwart* LXXV 395 ff.[1]) — keine Modelle in seiner Umgebung, und er mußte die Züge seinem Inneren entlehnen. Aber er identifiziert sich nicht mit ihm. Hamlet ist nicht ein edler Mensch. Der seelische Blutvergiftungsprozeß in ihm wird von dem Dichter mit großer Weisheit gezeigt. Dieser leutselige, vornehme Jüngling ist voll von Mißtrauen, Hochmut und einer zersetzenden, unfruchtbaren Kritiksucht. Er hat sich vollgesogen mit höchster Bildung, aber hat nur das Negative verdaut, ohne den erhabenen positiven Optimismus des produktiven Geisteshelden zu begreifen. Sein Ästhetentum beschränkt sich auf mäcenatische Huld für die schönen Künste. Im Gegensatz zu Friedrich dem Großen, dem wirklich genialen Menschen, erinnert er eher an Ludwig II. Er fühlt sich selbst als den unfruchtbaren Ideologen, und deshalb beneidet er den naiv ehrsüchtigen Eisenfresser Fortinbras. «Hamlet» ist die Tragödie der Ideologie. Nicht daß dies von vornherein das Thema des Dichters war; es hat sich ihm erst allmählich herausgebildet. Dafür sprechen die verschiedenen Umarbeitungen. Ursprünglich hat er nur einen politischen und Familienzweck (Essex) damit verfolgt. Aus der inneren Ökonomie des Stückes ergibt sich kein Anhalt für ein Drama des Weltschmerzes. Blitzartig kam ihm der geniale Einfall, «in Erinnerung an Giordano Bruno einen 'Studenten von Wittenberg' als Hocharistokraten zu zeichnen, so wie Lord Rutland 'der Student von Padua' hieß. Aus diesem Genieeinfall folgte dann kausal, wie aus dem Apfelfall die Gravitationslehre, die innere Entwicklung der Hamletfigur, indem er anfangs Eigenpersönliches hineinlegte, sich aber bald im naiv-objektiven Naturschaffen mit olympischer Ironie darüber hinwegschwang.»

Im «Hamlet» findet Edward Bliss Reed (*Modern Philology* VI 453 ff., «The College Element in Hamlet») Spuren von Shakespeares Beziehungen zu den Universitäten. Die Anspielungen auf den Dichter in den Cambridger Studentenspielen «Return from Parnassus» (P_1) und «The Scourge of Simony» (P_2) beweisen, daß seine Gedichte und Dramen in Jedermanns Munde waren, daß er, in Cambridge wenigstens, nicht nur höher geschätzt wurde als Ben Jonson, sondern als alle anderen zeitgenössischen Dramatiker. Manche bezweifeln den Wert dieser Popularität. Shakespeare wird das Lob der Studenten von St. John kaum verborgen geblieben sein. Es ist interessant, daß sein Gönner Southampton auch ein Zögling von St. John war. P_2 wurde zwischen Weihnachten 1601 und dem 5. Januar 1602 aufgeführt.

[1]) Als neuesten Beweis für seine Theorie führt er dort an, daß in dem sogenannten Elisabeth-Zimmer des Rutland'schen Stammschlosses Belvoir kein andres Gemälde die Wände ziere als das von Roger, fifth Earl of Rutland, dem also die Familientradition eine besondere Bedeutung zuspreche. Vgl. unten «Zu den Sonetten».

Nun ist «Hamlet» das einzige Stück Shakespeares, das zu seinen Lebzeiten in Cambridge gespielt worden ist (vgl. die Quarto von 1603, angekündigt im Stat. Reg. am 26. Juli 1602). Nach Reed enthält «Hamlet» auch Züge des Dankes für die freundliche Behandlung in den Studentenstücken. Shakespeare hat der Hamletgeschichte die Universitätsatmosphäre hinzugefügt und einen edlen Studententypus darin gezeichnet. Saxo Grammaticus und Belleforest enthalten keinerlei Anspielungen auf Universitätswesen. Erst der «Bestrafte Brudermord» (D) bringt eine Erwähnung Wittenbergs. Aber Horatio ist darin noch Soldat am Hofe des Königs. Wenn nun der «Bestrafte Brudermord» auf den «Urhamlet» (Z) zurückgeht, so dürfen wir annehmen, daß Horatio in D ein Soldat ist, weil er es in Z war. Es läßt sich auch nicht verkennen, daß auch Q_1 und Q_2 Unebenheiten in Horatios Charakter aufweisen. Er wird Gelehrter genannt, aber manchmal spricht er auch wie ein Soldat (vgl. die Beschreibung des Zweikampfes des Königs mit Fortinbras). Also war er wohl in Shakespeares Quelle ein Soldat, und Shakespeare hat ihn erst in einen Studenten umgewandelt. Auch die crux von Horatios Alter würde dadurch geklärt. Der Soldat konnte das Duell gesehen haben, das am Tage von Hamlets Geburt stattfand. Horatio ist gleich in der ersten Quarto gut ausgeführt und erfährt später nur geringe Ergänzungen, was man auch als einen Beweis dafür ansehen kann, daß die Figur ein Kompliment für die Universität war. — Horatio weicht weit ab von anderen Studentenfiguren im elisabethanischen Drama. Sind sie überhaupt schon sehr selten, so sind sie auch meist keine verlockenden Bilder von Studenten. Demgegenüber zeichnet Shakespeare in Horatio einen der köstlichsten, liebenswertesten Charaktere der ganzen englischen dramatischen Literatur, in seinem Verhältnis zu Hamlet aber das edelste Beispiel einer echten College-Freundschaft.

In der Quarto B geht bekanntlich aus der Totengräberszene hervor, daß sich der Dichter Hamlet als dreißigjährig denkt. Der Totengräber versieht sein Amt seit dreißig Jahren und zwar seit dem Tage, an dem Hamlet geboren ist. Ein Schädel, der 23 Jahre in der Erde gelegen hat, wird zu Tage gefördert, der Schädel Yoricks, den Hamlet als Kind gekannt hat. In der Quarto A hat der Schädel nur zwölf Jahre, also elf Jahre weniger, in der Erde gelegen. Um die elf Jahre muß sich auch das Alter Hamlets reduzieren; es beträgt also 19 Jahre in der früheren Fassung des Dramas. Auch die direkte Angabe des Totengräbers, daß er so lange im Amt sei, wird ursprünglich vorhanden gewesen sein, wie A. Döring nachweist (Das Lebensalter Hamlets. *Vossische Zeitung* 357, 3. August 1909), wenn auch nur ein verstümmelter Rest erhalten ist in den Worten: «Let me see, I ever, since our last king Hamlet slew Fortinbrasse in combat, young Hamlet's father, he that's mad». Döring setzt auseinander, daß alles dafür spricht, daß der Dichter Hamlet als neunzehnjährigen Jüngling konzipiert hat, daß er aber aus Gründen, die mit der Erkaltung seiner Beziehungen zu William Herbert, Lord Pembroke, — nach Döring dem Urbild Hamlets — zu tun hatten, sich bewogen sah, das Band zwischen Pembroke und Hamlet in ostensibler Weise zu lösen. Für uns liegt kein Grund vor, nicht das «Jugendspiel der Handlung» wieder herzustellen. Keine Stelle des Stückes steht im Widerspruch mit dem 19jährigen Helden. Nur die paar be-

langlosen Redensarten des Totengräbers müssen in integrum restituiert werden.

«Hamlet» II 2, 181—187: Let her not walk i' the sun.

Nach der Meinung von Frederick Morgan Padelford (*Modern Language Notes* XXIV 95 f.) macht hier Hamlet ein Wortspiel mit dem Worte sun, wie er es kurz vorher dem Könige gegenüber getan hatte (I 2, 67). Er interpretiert die Worte folgendermaßen: If the sun breed maggots in a dead dog, so the ardency of this *son* may have a like effect upon your daughter, if you do not keep her out of the way, — a conception that would not be at all to your liking.

Das in derselben Szene, Vers 105, vorkommende Wort *perpend* ist sehr selten bei Shakespeare. Es wird nur dem Polonius, Pistol und komischen Figuren in den Mund gelegt. M. P. Tilley (*Modern Language Notes* XXIV 244 ff.) weist nach, daß Shakespeare das Wort in parodistischer Absicht aus Thomas Prestons «King Cambyses» übernommen hat. Beide Dichter brauchen das Wort nur in der Form des Imperativs, verbunden mit dem Namen oder dem Titel der angeredeten Person. Es wird nur an metrischen Stellen verwendet, auch wenn Prosa vorangeht und folgt. Es lenkt stets die Aufmerksamkeit auf etwas, das kommen soll. Die Stellen bei Shakespeare haben auch stets den gleichen Sinn wie die Urstelle bei Preston im «Cambyses».

«Julius Caesar.»

Über den Monolog des Brutus II 1, 63—69, und besonders den Ausdruck:

The genius and the mortal instruments

sprach Christian Eidam in der 5. Hauptversammlung des Bayerischen Neuphilologen-Verbandes am 13. April 1908 (*Deutsche Revue*, April 1909). Es handelt sich an der Stelle um den Kampf des Guten mit dem Bösen im Innern des Menschen. «Genius» ist, wie auch sonst bei Shakespeare, gleichbedeutend mit Seele, während unter den «mortal instruments» die körperlichen und geistigen Organe des Menschen zu verstehen sind, die die furchtbare Tat planen und sich deshalb gegen den «Genius», die Seele, empören. Eidam erblickt in dieser Stelle, die über den Einzelfall hinaus, ganz allgemeine Bedeutung hat, die Lösung der Schwierigkeiten der Religion, des eigentlichen Kerns der Offenbarung. Das Walten des göttlichen Geistes im Menschen wird in Übereinstimmung mit der biblischen Darstellung geschildert (vgl. 1. Mose 2, 7; der «lebendige Odem» ist soviel wie der Genius, die Seele; der «Erdenkloß» dasselbe wie die sterblichen Organe).

An der Leichenrede des Brutus im Akt III, Sc. 2 weist Lorenz Morsbach den starken Einfluß von Lylys Stil auf Shakespeare nach (*Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, phil.-hist. Klasse, 1908, Heft 6, S. 660 ff.). Als die wesentliche Eigentümlichkeit des Euphuismus bezeichnet er die «harmonisch-rhythmische Gliederung der Sätze, die auf völlig gleicher oder annähernd gleicher Zahl der Sprechtakte (stress groups) beruht. Sie tritt nur da ein — und das ist gleichfalls wesentlich — wo etwas besonderes gesagt, ein wichtiger Gedanke ausgesprochen, etwas bedeutungsvoll hervorgehoben werden soll. Zu diesem

rhythmischen Gleichmaß gesellt sich häufig, aber nicht notwendig, ein Parallelismus des Satzbaus, der sich oft sogar in strenger Korrelation der einzelnen Sätze und Satzteile äußert. Mit dieser Nebeneinanderstellung größerer und kleinerer syntaktischer Reihen verbindet sich schließlich gern ein antithetisches Gegenspiel, das sich häufig zu scharfen Kontrasten und wirklichen Antithesen zuspitzt, es oft aber bloß bei einer mehr spielenden Gegenüberstellung bewenden läßt.» Alle anderen Elemente des Euphuismus wie Alliteration, Assonanz, Reim und Wortspiel, Stilfiguren, wie besonders die rhetorische Frage, Klimax, Anaphora und Antistrophe, und wie schließlich die Gleichnisse und Beispiele, sind nur akzessorisch, wenn sie auch bei ihrer häufigen Verwendung dem Ganzen eine eigenartige Färbung verleihen. An Lylys Vorrede zum «Euphues» (1581) und an einer Probe aus dem ersten Akt von «Alexander and Campaspe» illustriert Morsbach die von ihm gegebene Definition des Euphuismus und zeigt darauf, wie Shakespeare in der Leichenrede des Brutus die symmetrische Gliederung der emphatischen Stellen als Kunstmittel verwertet und wie er, ohne in Lylys Redseligkeit und Weitschweifigkeit zu verfallen, sich die guten Seiten seines Stils, den einfachen Wortschatz, die Vermeidung gelehrter Fremdwörter, die klare lichtvolle Satzbildung und das Bestreben, alles deutlich zu sagen, aneignet. Shakespeare mochte zu der Anwendung dieser Stilart zuerst durch seine Quelle veranlaßt sein; denn auch der Plutarchübersetzer Thomas North hatte bei der Wiedergabe von Brutus' Art zu schreiben sich des Modestils seiner eigenen Zeit bedient.

«Timon von Athen».

Ein Beispiel seiner Methode der chronologischen Shakespeareforschung (vgl. darüber *Germanisch-Romanische Monatsschrift* I 232 ff., 307 ff.) gibt Hermann Conrad in einer Untersuchung über die Urheberschaft, Abfassungszeit und Entstehung des «Timon» (*Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte* N. F. XVII 337 ff.). Im Gegensatz zu den Forschern, die das Stück in die letzte Zeit Shakespeares verlegen und daraus auf den hoffnungslosen Pessimismus und Weltekel des Dichters am Ende seiner Laufbahn schließen wollen, betont Conrad die psychologische Unmöglichkeit, daß Shakespeare den «Timon» um dieselbe Zeit wie das «Wintermärchen» gedichtet haben könne. Dagegen sprechen auch die inneren Indizien und die Metrik. Was die Verfasserfrage anlangt, so schreibt auch Conrad nicht das ganze Drama Shakespeare zu. Diesem gehören nach seiner Meinung: I 1 (bis zum Auftreten des Apemantus); II 1, 2 (bis auf den mittleren Teil, wo Apemantus und der Narr auftreten); III 1, 2, 4, 6, IV 1 (bis auf die letzten Verse), 2, 3 (abgesehen von den massenhaften törichten Fragen); V 1, 2, von 3 die ersten 26 Verse. Doch auch in den von dem anderen Verfasser herrührenden Partien ist Shakespeares nachbessernde Hand oft bemerkbar. Die Parallelismen zwischen diesen und den anderen Dichtungen Shakespeares erstrecken sich zwar so ziemlich über die ganze zwanzigjährige Schaffensperiode des Dichters, aber sie sind doch in den zeitlich weit auseinander liegenden Stücken sehr spärlich und beschränken sich vorwiegend auf die dichterischen Ausdrucksmittel. In den

zeitlich zusammengehörenden Dichtungen gewinnen die Gedankenwiederholungen trotz der großen Zahl der Ausdrucksparallelismen das Übergewicht. Conrads Ergebnis ist, daß «Timon» stilistisch und metrisch mit «Maß für Maß» und «König Lear» aufs engste zusammengehört. «Timon» steht zwischen beiden. Auch die Versifikation des Shakespeare'schen Teils von «Timon» schließt sich auffallend an die von «Lear» an. Die Verwendung der Alexandriner, Amphibious Sections, der gebrochenen Verse, Enjambements und überzähligen Silben vor der Zäsur deckt sich fast genau mit «Lear» und läßt auch die unechten Teile des «Timon» sich scharf gegen die echten abheben. Die Entstehung des Dramas denkt sich Conrad nach den Ergebnissen seiner Untersuchung folgendermaßen: in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts wurde dem Theaterdirektor Shakespeare von einem weniger bekannten Dichter ein Stück eingereicht. Es war minderwertig, aber der Stoff war damals beliebt und war Shakespeare wegen seiner pessimistischen Stimmung sympathisch. Er übernahm die Aufgabe es zuzustutzen. Sein Hauptinteresse war das Herausarbeiten der pessimistischen Lebensanschauung. Manches mußte umgearbeitet werden, aber je mehr er verbesserte, desto mehr fand er zu verbessern, so daß schließlich die prosaischen Szenen, in denen «Timon» keine Rolle spielt, unberührt blieben. Der handlungsarme, undramatische Stoff reizte ihn nicht, nur die Person des Menschenhassers.

«König Lear.»

Nach Mark Hunter (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLV 293 f.) spielt die zweite Szene des ersten Akts an demselben Orte, wie die erste Szene, nicht aber in Gloucesters Schloß. A. C. Bradley (*The Modern Language Review* IV 238 ff.) findet Hunters Annahme berechtigt, wenn wir nur den Inhalt von I 2 in Betracht ziehen. Es ergeben sich dann aber Schwierigkeiten wegen der Ereignisse zwischen dieser und der nächsten Gloucesterszene (II 1), die bestimmt auf Gloucesters Schloß spielt. Zwischen I 2 und II 1 liegt ein erheblicher Zeitraum, während dessen sich Gloucester und Edmund auf das Land begeben haben. Merkwürdigerweise hat Edgar dasselbe getan, obwohl er von seinem Bruder ausdrücklich gewarnt worden ist, sich in seines Vaters Nähe aufzuhalten. Der Leser hat das Gefühl, als spiele II 1 an derselben Stelle wie I 2, in Edmunds Zimmer auf Gloucesters Schloß. In jedem Fall also stellen sich Widersprüche ein, aber Bradley nimmt mit Hunter an, daß Shakespeare I 1 und 2 am gleichen, mehr oder minder bestimmten Ort und II 1 auf Gloucesters Schloß spielen läßt und darauf vertraut, daß die Zuschauer nicht danach fragen werden, wie und wann Edgar dorthin gelangte. Der heutige Regisseur, der jede Szene genau lokalisieren muß, tut wohl am besten, I 2 mit Pope auf Gloucesters Schloß zu verlegen.

Über Reste der keltischen Learsagen handelt Edward Godfrey Cox in *Modern Language Notes* XXIV 1 ff. Unter anderem teilt er die Übersetzung einer dem ossianischen Balladenkreise angehörigen Ballade mit, die erzählt, wie der im Elend umherirrende König von Finn Mac Cumhail, den er einst aus großer Not und Verfolgung errettet hat, freundlich aufgenommen

wird. Wie Lear ins Unglück geriet, berichtet die Ballade nicht. Auch andere Sagenreste wissen nichts von dem Undank der Kinder. Eine große Rolle in der irischen Sage spielt Manannan, ein Sohn Lears, der auf der Insel Man wohnt. Vielfach ist noch zu spüren, daß Lear und Manannan ursprünglich Meergötter sind.

«Macbeth.»

Für das Motiv vom Walde Birnam hat man bestimmte militärische Vorbilder, vornehmlich aber auch mythische Quellen zu finden versucht. N. W. Hill (*Modern Language Notes* XXIV 230 ff.) ist der Meinung, daß die Urform des Motivs in einer Stelle aus dem Buch der Richter zu erkennen sei. Dort heißt es 9, 47 ff.: «Da das Abimelech hörete, daß sich alle Männer des Turms zu Sichem versammelt hatten, ging er auf den Berg Zalmon mit all seinem Volk, das bei ihm war, und nahm eine Axt in seine Hand, und hieb einen Ast von Bäumen, und hub ihn auf, und legte ihn auf seine Achsel, und sprach zu allem Volk, das mit ihm war: Was ihr gesehen habt, daß ich tue, das tut auch ihr eilend wie ich. Da hieb alles Volk ein jeglicher einen Ast ab, und folgten Abimelech nach, und legten sie an die Festung, und steckten es an mit Feuer, daß auch alle Männer des Turms zu Sichem starben, bei tausend Mann und Weib.» Die ursprüngliche Idee ist also das Heranschaffen von Brennholz; die Bäume zu fällen, um damit die Soldaten zu verbergen, ist erst als ein glücklicher Nachgedanke anzusehen.

«Das Wintermärchen.»

Für Autolycus hat Shakespeare vielleicht einige Züge des genialen Spitzbuben Fraudador in Feliciano de Silvas Roman «Florisel de Niquea» verwendet, meint Joseph de Perott (*Englische Studien* XLI 332 f.). Vgl. auch unter «Verlorene Liebesmüh.»

«Pericles».

In welchem Verhältnis Shakespeares «Pericles» zu George Wilkins' Roman «The Painfull Adventures of Pericles, Prince of Tyre» steht, untersucht Harry T. Baker in den *Publications of the Modern Language Association of America* XXIII (New Series XVI) 100 ff. Das Titelblatt des Romans verweist auf ein kürzlich aufgeführtes Bühnenstück «Being the true history of the Pericles as it was lately presented by the worthy and ancient poet, Iohn Gower». Ob damit Shakespeares Drama gemeint ist, erscheint fraglich, denn der Roman weicht davon in Sprache und Charakteristik, besonders in den drei letzten Akten, beträchtlich ab, während er sich an zahlreichen Stellen aufs engste an die (1576 erschienene, 1607 neugedruckte) Apolloniusübersetzung von Lawrence Twine, «Patterne of Painfull Adventures», anschließt. Wörtliche Anklänge wesentlicher Art an das Shakespeare'sche Drama betreffen nur den ersten und zweiten Akt und die Bordellszenen, die nicht von Shakespeare herrühren. Zahlreiche Züge echt Shakespeare'schen Gepräges aus Akten 3 bis 5 des Dramas, läßt Wilkins unbeachtet. Baker nimmt daher an, daß Wilkins für seinen Roman nicht

das uns bekannte Drama, sondern ein von ihm selbst verfaßtes benutzte. Dieses hatte er an Shakespeares Truppe verkauft, und Shakespeare hatte das Stück überarbeitet und zum Teil neugeschrieben. Darüber mochte Wilkins ungehalten sein und sich entschlossen haben, sein eignes Drama in Form eines Romans zu veröffentlichen. Einen auffälligen Zug — nämlich daß in den Dialogteilen des Romans mehrere Stellen in Blankversen erscheinen, was durch den Prosadruck allerdings verdeckt wird — sucht Baker damit zu erklären, daß Wilkins in seinem Stück vielleicht einem älteren Drama folgte, das uns verloren gegangen ist. Von diesem stammen vielleicht auch zwei niederländische Tragikomödien her, die den Apolloniusstoff behandeln («Twee Tragi-comodien in prosa, d'Eene van Apollonius, Prince van Tyro, Ende d'ander van den selven, ende van Tharsia syn Dochter» 1634, wahrscheinlich 1617 zuerst gedruckt).

IV. Die Gedichte Shakespeares.

Zu den Sonetten.

Von «Ovid and Shakespeare's Sonnets» handelt ein Aufsatz von Sidney Lee in der *Quarterly Review* Nr. 419. CCX 455ff. Ovids Metamorphosen wurden im 13. bis 17. Jahrhundert sehr hoch geschätzt, und die Dichter und Künstler zogen viel Anregung aus ihnen. Überall war der pädagogische Wert des Werkes anerkannt; es fehlte in keiner Schule, auch in Shakespeares nicht. Es gibt eine Ovidausgabe von 1502, in der seine Initialen stehen und von der man schon 1682 glaubte, sie sei in Shakespeares Besitz gewesen. Die Phraseologie der Golding'schen Übersetzung (1567) kehrt oft in seiner Dichtung wieder; Shakespeare muß das Buch beinahe auswendig gewußt haben. Zeitweise schwebt ihm der lateinische Text vor, z. B. in «König Johann» V 7, 26—27: that *indigest* . . . so shapeless and *rude*, das als ein Nachklang von Ovids «rudis indigestaque moles» anzusehen ist. Aber die Übersetzung ist die Hauptquelle für ihn. «Venus und Adonis» spiegelt nicht nur Ovids Rede- und Denkart wieder, sondern ist ganz nach Ovidischer Form geschaffen. Das Thema kommt aus den Metamorphosen; nur sind mehrere Fäden zu einem Gewebe verknüpft worden. Ebenso verrät «Lucrece» ovidische Kunst, wenn sich das Werk auch mehr an die «Fasti» und «Tristia» anlehnt.

Aber auch die Sonette zeigen Ovids Einfluß, wie schon Meres erkannte. Die Metamorphosen sind bekanntlich in einen philosophischen Rahmen gespannt. Sie beginnen mit der Darstellung der kosmologischen Theorie: die Welt eine Emanation des Chaos. Am Schluß läßt Ovid eine merkwürdige alexandrinische Philosophie zu Worte kommen, die er dem Pythagoras in den Mund legt, die aber mit der Philosophie des Pythagoras nichts zu tun hat. Es ist die Lehre von dem ewigen Kreislauf alles Geschehens. Durch Shakespeares Sonette zieht sich ein Faden ähnlicher philosophischer Spekulation: nichts ist neu; das was ist, ist früher schon gewesen; die Zeit bringt alle Erscheinungen in regelmäßigem Kreislauf wieder. Als einzige Ausnahme von dem Naturgesetz möchte der Dichter

die Liebe zu seinem Freund gelten lassen. Die Seelenwanderung wird bei Shakespeare nicht erwähnt, nur die neupythagoräische Anschauung. Die unaufhörliche Wiederkehr der natürlichen Erscheinungen vergleicht Ovid mit der Bewegung der Meereswellen; ebenso Shakespeare in Sonett LX 1—4; der ewige Wechsel zwischen Land und Meer: Sonett LXIV (vgl. auch: «2. Heinrich IV.» III 1, 45ff.). Sonette LIX und CXXIII beschäftigen sich mit der ewigen Umwälzung der Natur. Etwa 15 Sonette im ganzen spiegeln Ovids metaphysische und physische Erklärung des Weltalls wieder. Die Sonette XLIV und XLV bringen den Gedanken: das Leben besteht aus den vier Elementen. Andere enthalten den Vergleich des Menschenlebens mit einer Reise von der Jugend bis zum Alter und den Vergleich der Lebensalter des Menschen mit den vier Jahreszeiten.

Lee sieht in der Abhängigkeit Shakespeares von Ovid einen Beweis für die frühe Entstehung der Hauptmasse der Sonette. Sie müssen gedichtet sein, als des Dichters Erinnerung an die Metamorphosen noch ganz frisch war. — Auch Spenser zeigt den Einfluß der philosophischen Anschauungen Ovids.

Wenn im 111. Sonett der Dichter klagt, sein Name sei gebrandmarkt und er müsse sich jämmerlich sein karges Brod verdienen, so bezieht sich das nach Karl Bleibtreu (*Die Gegenwart* LXXV 395ff.) nicht auf den Schauspielerberuf, sondern darauf, daß die Tower-Gefangenen teuer für ihren Unterhalt zu zahlen hatten. Der Dichter — nämlich Lord Rutland, der die Sonette in der Gefangenschaft gedichtet habe — besaß nach der Konfiskation seines Eigentums nur seine Kleider und allenfalls einige Juwelen und Ringe; er hat also auf irgendwelche unwürdige Weise sein Leben im Tower fristen müssen.

V. Leben, Persönlichkeit und Kunst Shakespeares.

Zur Biographie Shakespeares.

Eine Nachlese, die Charlotte C. Stopes auf dem besonders von J. O. Halliwell-Phillipps abgeernteten Felde alter Rechtsdokumente hielt, die sich auf das Snitterfielder Besitztum von des Dichters Großvater mütterlicherseits beziehen, hat in manchen Einzelheiten Neues zu Tage gefördert («Shakespeare's Aunts and the Snitterfield Property», *The Athenaeum* 4265 und 4268, vom 24. Juli und 14. August 1909). Die ältesten Urkunden aus den Jahren 1501—1504 berichten, wie ein sehr günstig gelegenes Grundstück von 80 Morgen Größe, das ursprünglich einem William Mayowe gehörte, von John Mayowe an Thomas Arden aus Wilmecote verkauft wurde, der es für seinen Sohn Robert Arden erwarb. Die Namen, die in diesen Dokumenten begegnen, beweisen die engen Beziehungen freundschaftlicher, wenn nicht gar verwandtschaftlicher Art, in denen die Ardens zu dem Landadel standen. Dieses Gut wurde zwischen 1504 und 1529 an Richard Shakespeare, den Großvater des Dichters, verpachtet. Als etwa 80 Jahre später ein Thomas Mayowe gegen die Ardens einen Prozeß wegen dieses Besitzes anstrengte, mußten die Söhne Richard Shakespeares, John

und Henry, vor dem Kanzleigerichte Zeugnis ablegen. Thomas Arden vergrößerte 1519 und 1529 seinen Besitz durch weitere Ankäufe in der Nachbarschaft. Verschiedene Akten berichten von kleineren Geldstrafen, die in dem Zeitraum von 1523—1543 über William Mayowe, Robert Arden und Richard Shakespeare (einmal auch Shakeschafte genannt) verhängt wurden. Thomas Ardens Sohn Robert war zweimal verheiratet und Vater zahlreicher Töchter. Einige Jahre vor seinem Tode bestimmte er, daß der Pachtertrag seines Grundbesitzes nach seinem und seiner Frau Ableben seinen Töchtern Agnes, Joan, Catharine, Margaret, Joyce und Alice zugute kommen solle. Die drei ältesten bekamen offenbar das beste Teil, das alte Mayowe'sche Grundstück. Die jüngste Tochter Mary, die Mutter des Dichters, erhielt ein besonderes, 60 Morgen großes Erbgut Asbies in Wilmecote. Sie und Alice waren Testamentsvollstreckerinnen, woraus Mrs. Stopes schließen möchte, daß das Verhältnis Robert Ardens zu seiner zweiten Frau vielleicht nicht besonders innig gewesen ist. Bald nach Ardens Tode (1556) muß die Ehe zwischen Mary und John Shakespeare, dem Pächterssohne, geschlossen worden sein. Im Mai 1560 verpachtete die Witwe Rob. Ardens einen Teil ihres Snitterfielder Besitzes an ihren Bruder Alexander Webbe in Bearley, der gleichzeitig der Gatte ihrer Stieftochter Margaret war. Davon wurde auch Richard Shakespeare betroffen, der damals schon ein alter Mann sein mochte. Ob er freiwillig oder unfreiwillig auf seine Pacht verzichtete, ob sich die Übersiedlung Webbes vielleicht verzögerte, das ist nicht sicher. Richard Shakespeare starb noch innerhalb eines Jahres, im Dezember 1560 oder Januar 1560/61. Die Verwaltung seines Nachlasses ging über auf seinen Sohn John. — Eine große Anzahl weiterer Urkunden zeigt, wie allmählich alle Anteile des Snitterfielder Besitzes der verschiedenen Schwestern wieder in eine Hand kamen und zwar in die von Robert Webbe, dem Sohn des eben erwähnten Alexander Webbe und seiner Frau Margaret, geb. Arden. Auch John und Mary Shakespeare besaßen solchen Anteil, obwohl Mary von ihrem Vater in Snitterfield nichts geerbt hatte. Halliwell-Phillipps sagt zwar (Outlines I 29): «Arden had reserved to his daughter Mary a portion of a large estate at Snitterfield»; dokumentarisch läßt sich dies jedoch nicht erweisen. Mrs. Stopes hält es für möglich, daß die Schwestern Joyce und Alice, deren Namen in den verschiedenen Zessionsurkunden nie erwähnt werden, ohne Leibeserben gestorben waren, und daß ihr Besitz unter alle Geschwister verteilt worden war, daß Alice vielleicht auch ihren ganzen Anteil der ihr näher stehenden Schwester Mary vermacht hatte. — Im März 1581/2 war Robert Webbe im Besitz des gesamten Eigentums seiner Mutter und seiner Tanten; der letzte Anteil, den er erworben hatte, stammte von Elizabeth Scarlett her, auch einer Tochter Robert Ardens, die aber weder in seinem Testament noch in seinen früheren Bestimmungen erwähnt wird. Doch erfreute sich Robert Webbe seines Besitzes zunächst nicht ungestört. Schon im Jahre 1580, noch zu Lebzeiten der Witwe Robert Ardens, erhob Thomas Mayowe, ein Enkel des ursprünglichen Besitzers William Mayowe, Ansprüche darauf. Er konnte aber seine Ansprüche nicht urkundlich belegen und machte sie deshalb beim Lordkanzler anhängig. Dieser ordnete Vernehmungen an, und es existiert noch eine Zeugenliste, auf der auch Richard Shakespeares Sohn «Hary Shex-

spere» verzeichnet steht. Ein anderes Dokument enthält einen Vorladungsbefehl für John Shakspere u. a., in der Sache Mayowe versus Robert Webbe vor einer Spezialkommission zu erscheinen. Nach den Akten dieses Kanzleigerichtsprozesses hat Mrs. Stopes gesucht, und sie hat, wenn auch nicht so viel, wie sie gehofft hatte, so doch etwas gefunden: die protokollierten Fragen der Untersuchungskommission und die Antworten der Parteien. In diesem Protokoll, besonders in den Antworten der Zeugen des Beklagten, wird die Geschichte des Snitterfielder Besitzes noch einmal aufgerollt. Leider bricht das Protokoll ab, ohne die Aussage John Shakespeares mitzuteilen. Aus ihr hätten wir u. a. das Alter von des Dichters Vaters erfahren können. Vielleicht hatten die bisherigen Zeugen schon genügt, das Recht der Ardens klar zu erweisen, vielleicht wurde John Shakespeare als nahe Beteiligter nicht vernommen, vielleicht ist das Blatt mit seinem Zeugnis verloren, wie so vieles auf seine Familie bezügliche verloren gegangen ist. Welches Urteil das Gericht fällte, geht daraus hervor, daß die Ardens im Besitze ihres Grundstücks verblieben.

Immerhin ergibt sich eine ganze Reihe interessanter Einzelheiten für die Familiengeschichte und die Umgebung des Dichters aus der Gesamtheit der Dokumente. Diese mögen auch eine Quelle für die Rechtskenntnisse William Shakespeares gewesen sein, der in den Jahren 1580 und 81 alt genug war, an dem Mayowe-Webbe'schen Prozeß den lebhaftesten Anteil zu nehmen.

Den Namen der Mutter Shakespeares glaubt Charlotte C. Stopes in alten Stratforder Gerichtsakten gefunden zu haben (*The Athenaeum* 4242, 13. Februar 1909). Unter den Miscellaneous Documents, Stratford-on-Avon, Vol. VI, befindet sich ein schmaler Streifen Papier, mit Nr. 168 bezeichnet. Das Aktenstück beginnt folgendermaßen:

«Jurie between Robert Reed, plaintiff, and John Sadler, defendant, in a pley of trespas committed.

«List of Jury: Phyllyp Grene; Ralph Lourd; Valentyne Taunt, Jur. Robert Byddell, Jur.; Rychard Dyxson; William Wyat, Jur.; Rychard Boyse; Hough Piggon, Jur.; Edmund Watt; Rychard Taylor, Jur.; Nycholas James, Jur.; George Perey; Thomas Sharpe, Jur.; Humphrey Wheeler; Thomas Brydges; Jullyan Shawe, Jur.; Robert Wylson; John Knyght; William Tetherton; Rychard Pink; George Mase, Jur.; Wylliam Slater, Jur.; George Rose, Jur.; Thomas More, Jur.»

Am Fuß der Seite, offenbar außer Zusammenhang mit obigem, ist ein anderer Eintrag:

«Capiat Rychard Jumpe at the suit of John Coocke in assumpsion for cecurrytie for iiii^{li} vi^{s} viii^{d} to paye at Stratford fair next.»

Auf der Rückseite des späteren Eintrages stehen die folgenden Namen:

«Maria Shaxspere, Jur.
Jone Reade.
Jane Baker, Jur.»

Es ist die Frage, ob die Frauen Geschworene oder nur vereidigte Zeuginnen waren. Der Name von Jone Reade scheint ausgestrichen worden zu sein, vielleicht weil sie mit dem Kläger verwandt war. Der

Prozeß kann nicht später als 1597 stattgefunden haben, da einer der Geschworenen, Robert Bydell, am 28. Dezember 1597 begraben wurde. Es ist nach Mrs. Stopes fast sicher, daß Maria Shaxspere niemand anders als die Mutter des Dichters war. Es gibt keine andere ihres Namens im Stratforder Register. Hätte sie zum Rowingtoner Zweig der Familie gehört, so würde ihr Wohnort natürlich erwähnt sein. Es ist daher möglich, daß der Dichter seine Kenntnis juristischer Fachausdrücke zum Teil auch der Erfahrung seiner Mutter verdankte.

Der unermüdlichen Mrs. Stopes gelang es auch, einen Beweis dafür zu erbringen, daß es mit der oft behaupteten Buchlosigkeit von Stratford im allgemeinen und der Familie des Dichters im besonderen nicht so schlimm gestanden haben kann (*The Athenaeum* 4239, 23. Januar 1909.) Aus den Akten eines Stratforder Erbschaftsprozesses, der von einer gewissen Margaret Younge gegen Jone Perat angestrengt wurde, geht hervor, daß Jone Perat über gewisse Gegenstände, die ihr durch Legat zugefallen waren (was ihre Gegnerin offenbar bestritt), schon verfügt hatte. Es heißt dann:

«Mr. Shaxspere, one book; Mr. Barber, a coverlett, two daggers, the three bokes; Ursula Fyld, the apparell and the bedding clothes at Whitsontyde was twellmonth. Backe debts due to the partie defendant.»

Wahrscheinlich handelt es sich damals um John und nicht um William Shakespeare. Jedenfalls hatten dieser Mr. Shaxspere und Mr. Barber sich ein paar Bücher aus dem Besitz von Jone Perat gewünscht und verschafft, hatten aber dafür noch nicht bezahlt. Vier Bücher muß es also mindestens zu jener Zeit in Stratford gegeben haben.

Von einem Buch, das angeblich dem Dichter gehört haben soll, weiß die französische bibliophile Zeitschrift *L'Intermédiaire des Chercheurs et Curieux* zu berichten, ohne allerdings zu verraten, woher ihr die Nachricht von dem neuen Funde kommt, und wo und von wem er gemacht wurde. Es ist, nach einer Mitteilung des *Leipziger Tageblatts*, Nr. 47 vom 17. Februar 1910, ein Quartband von 260 Seiten, der bis auf den modernen Vorderdeckel sehr gut erhalten ist. Er umfaßt unter dem Titel «Supplementum Chronicarum» eine Zusammenstellung aller geschichtlichen Ereignisse seit der Erschaffung der Welt bis zum Jahre 1491. Der Band ist im Jahre darauf zu Venedig gedruckt, zeigt aber sehr fein geschnittene Typen, und ist schon an sich als Inkunabel ein Stück von größter Kostbarkeit. Aber was ihn dem Kenner um so viel wertvoller macht, ist die Liste der Besitzer, die sich in lateinischer Sprache am Ende des Textes befindet und angibt, daß der Band nacheinander Johannem Carestinum in Bologna und Maximilian und Franzesco Sforza, Herzögen von Mailand, gehört hat. Dieser letztere verkaufte ihn an einen gewissen Baldwin, einen Londoner Bürger, der ihn seinerseits im Jahre 1600 an den berühmtesten aller Besitzer, an William Shakespeare, weitergab. Sein Nachfolger ist dann ein Arzt namens Hall und darauf die Familie Saint-Simon. Monseigneur Saint-Simon, Bischof von Agde, wurde 1794 guillotiniert, und durch zwei seiner Freunde, die die Trümmer seiner in der Welt verstreuten Bibliothek sammelten, kam das Buch auf uns. Der alte Deckel trug einst handschriftliche Bemerkungen von verschiedenen der Besitzer, er ist verschwunden. Auf dem Titelblatt sieht man mehrere Wappen und darüber eine antike Maske mit der Inschrift «Ex Saksp Libr» (aus der

Bücherei Shakespeares). Shakespeare könnte aus diesem Buche Anregungen zu seinen historischen Dramen empfangen haben.

Charles W. Wallace hat seine Nachforschungen nach Dokumenten, die sich auf die Londoner Theater zur Zeit Shakespeares beziehen, mit glücklichem Erfolge fortgesetzt. Einen Teil seiner Entdeckungen hat er in der *Times* vom 2. und 4. Oktober bekannt gegeben. Da sie in erster Linie für die Geschichte des Globus- und des Blackfriars-Theaters von Wichtigkeit sind, wird in dem Kapitel «Zur altenglischen Theatergeschichte» darauf näher eingegangen werden. Für Shakespeares Lebensbild ergibt sich, daß wir nun genauer über seinen Anteil an beiden Theatern unterrichtet sind und auf seine Einnahmen aus ihnen gewisse Schlüsse ziehen können. Am Globus-Theater war Shakespeare während seiner letzten Lebensjahre zu einem Vierzehntel beteiligt, während er den Besitz des Blackfriars-Theaters mit sechs anderen teilte. Im Jahre 1615—16 hatte ein Anteil am Globus-Theater den doppelten Wert wie ein Anteil am Blackfriars-Theater, so daß also Shakespeare von jedem der beiden Theater etwa den gleichen Gewinn haben mochte. In dem Schadenersatzprozeß, aus dem wir diese Einzelheiten erfahren, wurden diese beiden Anteile auf je £ 300 geschätzt: sie werden also zusammen die Summe von £ 600 keinesfalls überstiegen haben. Natürlich war Shakespeare in entsprechender Höhe an den Baukosten und sonstigen Ausgaben der beiden Theater beteiligt, so daß der ihm zufließende Reingewinn wohl nicht so groß gewesen ist, wie man sonst schon angenommen hat. Welche besonderen Einnahmen ihm aus seiner dichterischen Tätigkeit zuflossen, ist eine Frage für sich.

An dem Prozeß, in dem diese Einzelheiten zur Sprache kamen, war Shakespeare selbst direkt nicht beteiligt. Wohl aber war dies der Fall in einem anderen Rechtsstreit, dessen Akten ebenfalls von Wallace entdeckt worden sind. Der Fund ist von großer Wichtigkeit, weil er uns mit dem Menschen Shakespeare unmittelbar in Berührung bringt; und wenn auch Literatur und Theater mit keinem Wort darin berührt werden, gelingt es uns doch unschwer, die Fäden, die den Menschen mit dem Dichter verbinden, aufzufinden. Wallace hat seine Entdeckung in dem diesjährigen Märzheft von *Harper's Monthly Magazin* CXX 489ff. mitgeteilt; eine ausführliche Wiedergabe des Inhalts seines Artikels findet sich in der *Frankfurter Zeitung* 49 und 50, vom 19. und 20. Februar 1910. Die Akten des Prozesses, der im Mai 1612 vor dem Court of Requests stattfand, umfassen 26 Dokumente. Neun erwähnen Shakespeare mit Namen, in zweien wird auf ihn ohne Namensnennung Bezug genommen, eines enthält seine von ihm eigenhändig unterzeichnete Zeugenaussage. Im ganzen wird sein Name 24mal genannt. Es handelt sich um eine Klage auf Herausgabe einer versprochenen Mitgift, und zwar war die Heirat zu Stande gekommen unter Mitwirkung Shakespeares, der deshalb über die bei der Verlobung gemachten Zusagen Zeugnis ablegen mußte. Angeklagter war ein französischer Friseur namens Christopher Mountjoy, der in Silver Street, Ecke Monkwell Street wohnte. Er war in Cressy geboren und erwarb 1607 das Londoner Bürgerrecht. Im Jahre 1598 hatte er einen jungen Franzosen, Stephen Bellott, als Lehrling in sein Geschäft und seine Familie aufgenommen. Nach sechsjähriger Lehrzeit ging Bellott nach Spanien, kehrte aber nach kurzer Zeit

zu seinem Meister zurück. Dieser war stets mit dem jungen Manne sehr zufrieden gewesen und hätte ihn jetzt gern in seinen engeren Familienkreis gezogen und mit seiner Tochter Mary vermählt. Ob Bellott nun zu schüchtern war oder was sonst die Gründe gewesen sein mögen, jedenfalls erklärte er sich nicht, sodaß schließlich die Mutter des Mädchens den langjährigen Zimmerherrn, den die Familie Mountjoy in ihrem Hause beherbergte, um Vermittlung bat. Das war aber kein anderer als eben Mr. William Shakespeare. Er erfüllte diese zu jener Zeit nicht ungewöhnliche Bitte und teilte Bellott mit, daß das Mädchen ein Heiratsgut von £ 50 erhalten werde. Die Ehe wurde dann auch wirklich am 19. November 1604 geschlossen. Zunächst wohnte das junge Paar im elterlichen Hause und sollte noch zwei Jahre im Geschäft mitarbeiten, ehe das versprochene Vermögen ausgezahlt würde. Aber schon nach einem Jahre siedelte Bellott mit seiner jungen Frau in das Haus des Speisewirts und Dramatikers George Wilkins über. Nach dem Tode seiner Schwiegermutter zog Bellott wieder zurück zu dem Vater, aber der Friede war nicht von langer Dauer. Die Mitgift wurde nicht ausgezahlt, und schließlich verklagte Bellott seinen Schwiegervater deswegen. Das Gericht erließ am 7. Mai 1612 eine Zeugenvorladung, «a compulsory to William Shakespeare gent and others ad testificandum inter Stephanum Bellot querentem et Christoferum Mountjoy deft.» Vier Tage später wurden ein früheres Dienstmädchen bei Mountjoys, ein Nachbar und Shakespeare vernommen. Fünf Fragen hatte das Gericht formuliert: 1. Ob und wie lange der Zeuge die Parteien kenne; 2. was er über die Lehrzeit des Klägers wisse; 3. wie der Beklagte sich dem Ankläger gegenüber während der Lehrzeit gezeigt habe, ob er nicht die Eheschließung begünstigt und sie durch einen Abgesandten dem Kläger habe nahelegen lassen; 4. welche Abmachungen wegen der Mitgift getroffen worden seien und 5. welche Gegenstände dem Kläger in die Ehe mitgegeben worden seien. Shakespeares Aussage wird in folgendem, von ihm selbst unterschriebenen und, wie ein Facsimile zeigt, nicht ganz unbeschädigt erhaltenen Protokoll wiedergegeben:

> William Shakespeare of Stratford vpon Aven in the Countye of Warwicke gentleman of the Age of xlviij yeres or thereaboutes sworne and examined the daye and yere abouesaid deposethe and sayethe
>
> 1 To the first Interrogatory this deponent sayethe he Knowethe the partyes plaintiff and deffendant and hathe know . . them bothe as he now remembrethe for the space of tenne yeres or thereaboutes. /
>
> 2 To the second Interrogatory this deponent sayeth he did know the complainant when he was servant with the deffendant, and that duringe the tyme of his the complainantes service with the said deffendant he the said Complainant to this deponentes knowledge did well and honestlye behaue himselfe, but to this deponentes remembrance he hath not heard the deffendant confesse that he had gott any great proffitt and comodytye by the service of the said complainant, but this deponent saithe he verely thinckethe that the said complainant, was A very good and indu-

strious servant in the said service And more he canott depose to the said Interrogatory: /

3 To the third Interrogatory this deponent sayethe that it did evydentlye appeare that the said deffendant did all the tyme of the said Complainantes service with him beare and shew great good will and affeccion towardes the said complainant, and that he hathe hard the deffendant and his wyefe diuerse and sundrye tymes saye and reporte that the said complainant was a very honest fellowe: And this deponent sayethe that the said deffendant did make a mocion vnto the complainant of marriadge with the said Mary in the bill mencioned being the said deffendantes sole child and daughter and willinglye offered to performe the same yf the said Complainant shold seeme to be content and well like thereof: And further this deponent sayethe that the said deffendantes wyeffe did sollicitt and entreat this deponent to moue and perswade the said Complainant to effect the said Marriadge and accordinglye this deponent did moue and perswade the Complainant thervnto: And more to this Interrogatorye he cannott depose: /

4 To the ffourth Interrogatory this deponent sayth that the defendant promissed to geue the said Complainant a porcion in Marriadg with Marye his daughter. / but what certayne porcion he Rememberithe not. / nor when to be payed, nor knoweth that the defendant promissed the plaintiff twoe hundered poundes with his daughter Marye at the tyme of his decease. / But sayth that the plaintiff was dwellinge with the defendant in his house And they hat Amongeste themselues manye Conferences about there Marriadge which . . . . . was Consumated and solempnized. And more he cann . . . . .

5 To the vth Interrogatory this deponnent sayth he can saye noth . . . touchinge any parte or poynte of the same Interrogatory for he knoweth noth what Implementes and necessaries of houshould stuffe the defendant gaue the plaintiff in Marriadge with his daughter Marye. / Willm Shaks

Im nächsten Monat wurden die Zeugenvernehmungen fortgesetzt, Shakespeare aber war nicht unter den aufgebotenen Zeugen. Dagegen bezeugte George Wilkins, aus dem Kirchspiel der St. Sepulchreskirche, Gastwirt, sechsundreißig Jahr alt, daß Bellott und seine Frau, nachdem sie ihres Vaters Haus im Jahre 1605 verlassen hätten, «came to dwell in this deponnentes house in one of his Chambers. And brought with them A few a goodes or houshold stuffe which by Reporte the defendant her father gaue them, ffor which this deponnent would not haue geuen Aboue ffyve poundes yf he had bene to haue bought the same. /»

Das Gericht urteilte in dem Streitfall nicht selbst, sondern überwies ihn zur endgültigen Entscheidung der französischen Kirche in London.

Es ergibt sich aus Zeugenaussagen dieses Prozesses, daß Shakespeare zur Zeit der Eheschließung des jungen Paares bei Mountjoy wohnte. Dieser besaß zwei Häuser, eines in Brainford und eines, das er selbst bewohnte.

Das letztere, das für uns nur in Frage kommt, war in zwei Wohnungen geteilt und lag an der Ecke von Muggle (heute Monkwell) Street und Silver Street. Monkwell Street kreuzt nicht Silver Street, sondern mündet darin ein. Es kommen also nur zwei Ecken in Betracht, und zwar die östliche, weil das Haus zum Stadtquartier Cripplegate gehörte, während das gegenüberliegende Haus schon in Farringdon lag. Aus Shakespeares Zeugnis geht hervor, daß er aus eigner Anschauung das Verhältnis zwischen Mountjoy und Bellott während des letzteren Lehrzeit kannte. Er hat also längere Zeit vor 1604 dort gewohnt. Da wir hören, daß auch nach dieser Zeit Mountjoy einen «sojourner» (wahrscheinlich Aftermieter) hatte, ist es nicht unmöglich, daß Shakespeare bei seinen Londoner Besuchen auch weiter in seinem Hause abstieg. Das Haus ist im Feuer von 1666 untergegangen. Die Gegend, in der es lag, war wohlhabend. Viele Freunde und Bekannte Shakespeares, wie Ben Jonson, Field, Dekker, Munday, William Johnson, Hemyngs und Condell wohnten in nächster Nähe. Von Wichtigkeit ist ferner die persönliche Beziehung, in der wir Skakespeare mit George Wilkins sehen, mit dem er gemeinschaftlich «Timon von Athen» und «Pericles» verfaßt haben soll. Wallace weist ferner darauf hin, daß wir vielleicht in den französischen Stellen von «Heinrich V.» ein Echo seines Aufenthaltes in der Familie eines Franzosen vernehmen können. Dann wäre es auch bedeutungsvoll, daß Shakespeare einem Charakter dieses Dramas, dem französischen Herold, den Namen Montjoy gegeben hat. Die Frage, wie sich Shakespeares Aufenthalt bei Mountjoy mit einer anderen Angabe, daß der Dichter in Bishopsgate gewohnt habe (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLI 284), vereinigen läßt, läßt Wallace noch offen. Vielleicht hat es sich dabei um einen anderen Shakespeare gehandelt. Da wir jetzt zum ersten Male an einer Unterschrift von zweifelloser Echtheit sehen, daß Shakespeare gelegentlich seinen Namenszug abkürzte, glaubt Wallace, daß auch der letzte Zweifel an der Echtheit seiner Initialen fallen gelassen werden darf, die sich in einem Exemplar von Ovids Metamorphosen, das ihm gehört haben soll, befinden.

Die Frage, ob Shakespeares Testament ein Holograph sei, ist schon einmal vor bald einem Menschenalter aufgeworfen worden. In *The Athenaeum* 2844 vom 29. April 1882 suchte John Cordy Jeaffreson sie in einem langen Aufsatze zu bejahen. Eine Übersetzung dieser Arbeit steht im Shakespeare-Jahrbuch XVIII 273. F. A. Leo erhob gegen Jeaffreson Einwände in *The Athenaeum* 2847 (20. Mai 1882), indem er auf die Verschiedenheit zwischen den echten Testamentsunterschriften und den zwei Namenszügen im Text des Testaments hinwies. Im *Athenaeum* 2848 antwortete Jeaffreson auf diesen Einwurf. Im nächsten Jahre erklärte J. O. Halliwell-Phillipps (*The Athenaeum* 2906 vom 7. Juli 1883), daß das Testament des Dichters und eine Abschrift desselben von Fr. Collyns dieselbe Handschrift zeigten (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XIX 350).

Offenbar ohne von diesen Erörterungen Kenntnis zu haben, ist die Graphonomin Magdalene Thumm-Kintzel auch zu demselben Resultat gekommen wie Jeaffreson. In einem Aufsatz über «Shakespeare-Bacon-Forschung auf Grund der Handschrift» (*Der Menschenkenner*, Monatsschrift für praktische Psychologie I 233 ff.) stellt sie auf Grund einer graphonomischen Untersuchung der fünf authentischen Shakespeare-Unterschriften

folgende Sätze auf: 1. Ein «Schreiber» als Verfasser des Testaments kommt nicht in Frage. 2. Sämtliche Unterschriften, vor allem die erste «By me William Shakespeare», aber auch die anderen, soweit sie erkennbar sind, zeigen eine deutliche Identität mit den Schriftzügen des Testaments. 3. Die Handschrift des Testaments ist von so genialem und künstlerischem Typus, daß sehr wohl ein Shakespeare für sie in Frage kommt. In einem weiteren Aufsatze (*Der Menschenkenner* I 265ff.) identifiziert Frau Thumm-Kintzel die Schriftzüge des Testaments mit denen des sogenannten Promus-Manuskripts, das die Baconianerin Mrs. Henry Pott 1883 herausgab und zur Stütze der Bacon-Theorie verwertete. Die Übereinstimmung der Baconschen Handschrift mit der im Testament und im Promus-Ms. leugnet Frau Thumm-Kintzel aufs Entschiedenste. Eine Reihe von Gutachten anderer Graphologen, die z. T. diesen Aufstellungen beipflichten, bringt dieselbe Zeitschrift I 293ff. Kritische Bemerkungen veröffentlicht Paul Tausig in der *Frankfurter Zeitung* 90 vom 31. März 1909. Im Archiv für *Kriminal-Anthropologie und Kriminalistik* XXXIV 365 stimmt P. Näcke Frau Thumm-Kintzel insofern bei, als ihr der Nachweis gelungen sei, 1. daß die fünf mehr oder weniger beglaubigten Shakespeare-Unterschriften identisch mit der Handschrift von des Dichters Testament sind, das man von einem anderen geschrieben glaubte; 2. daß die Handschrift Bacons davon toto coelo verschieden ist. Weniger überzeugt ist Näcke bezüglich der Charakterdeutungen. Er nimmt besonders Anstoß an der Konstatierung des «brünetten Typus» in der Schrift der Namenszüge und des Testaments. — So erwünscht es uns sein müßte, ein so bedeutendes Denkmal der Handschrift Shakespeares, wie es das Testament wäre, zu besitzen, so erscheint dem Laien doch die Grundlage der Thumm-Kintzel'schen Untersuchung nicht genügend gesichert. Schon das erregt Bedenken, daß sie lediglich auf Grund von Facsimiles ihre Schlüsse zieht; besonders aber, daß nicht das ganze Testament in die Untersuchung einbezogen ist. Die beiden Namenszüge im Texte — die sogar in der Orthographie von den echten Unterschriften abweichen — hätten in allererster Linie verglichen werden müssen. Überdies zeigen einige Bemerkungen, daß der Graphonomin eine größere Erfahrung auf dem Gebiete Elisabethanischer Schriftweise nicht zu Gebote steht.

Am 13. Juli 1909 kam bei Sotheby eine vor kurzem entdeckte, etwa 15 Zoll hohe, aus Maulbeerholz angefertigte Statuette Shakespeares zur Versteigerung. Wie die Blätter melden (ich zitiere die *Breslauer Zeitung* vom 5. Juli 1909), stellt die kleine Holzskulptur den Dichter ungefähr so dar, wie er auf der Büste in der Kirche von Stratford-on-Avon und auf dem der ersten Folioausgabe vorangesetzten Porträtdruck von Droeshout aussieht. Nach dieser Holzstatuette, welche aus dem 17. Jahrhundert stammt und trotz ziemlicher Plumpheit und Rauheit der Ausführung die normalen Merkmale der landläufig gewordenen Physiognomie des Poeten deutlich erkennen läßt, fertigten William Kent und Peter Shoemaker die Zeichnung an, welche dem 1742 in der Westminster-Abtei errichteten Monumente Shakespeares zur Grundlage diente. Die kleine Skulptur soll sich ursprünglich im Besitze der Schwester des Dichters, Joan, befunden haben und gelangte später in die Familie Hart bis zum Jahre 1793, wo Thomas Hart, ein direkter Nachkomme von Joan, seinen Verwandten Thomas

Hornby anwies, die Statuette mit anderen Reliquien nach Stratford zu bringen und daselbst in dem Geburtshause des Dichters aufzustellen. Nach dem Tode der Witwe Hornby wurde die Statuette an die Familie der letzten Eigentümerin verkauft, einer alten, in Bath lebenden Dame, die das interessante historische Stück viele Jahre lang unbeachtet in einem Schrankwinkel aufbewahrte. Der kürzlich erfolgte Tod der Dame hatte die Durchsuchung ihres Nachlasses und die Auffindung der historischen Reliquie zur Folge.

Eine Abbildung der Statuette enthalten die *New Shakespeareana* VIII, Heft 3 (September 1909).

Shakespeares medizinische Kenntnisse.

Von einer Untersuchung über die Gifte bei Shakespeare wird im *Berliner Tageblatt* vom 20. Februar 1909 folgendes mitgeteilt:

Oft schon haben die ausgebreiteten medizinischen Kenntnisse Shakespeares, die in seinen Dramen sich kundtun, die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gelenkt, und man hat diese Belesenheit des Dichters in allen wichtigen medizinischen Schriften seiner Zeit nachzuweisen versucht. Doch dieses Wissen muß wohl manche Lücke gehabt haben. In einer Arbeit über die Gifte bei Shakespeare, die Dr. Cartaz in der *Revue scientifique* veröffentlichte, zeigt der Gelehrte, daß Shakespeare von dem allgemeinen Volksglauben abhängig war. Wenn z. B. der Vater Hamlets klagt, daß Claudius ihm den verruchten Saft des Bilsenkrautes ins Ohr geträufelt habe, so ist zu bemerken, daß dieser Saft unmöglich das Trommelfell durchdringen kann. Der Glaube an Gifte, die durch das Ohr eingeträufelt werden, war aber damals so allgemein, daß man Ambroise Paré anklagte, auf diese Weise Franz II. ermordet zu haben, obwohl der König an einer durch eine Ohrenentzündung hervorgerufenen Hirnhautentzündung gestorben war. Wenn der Bruder Lorenz in «Romeo und Julia» Julia den Trank reicht, der ihrem schlafenden Körper den Anschein des Todes gibt, so kann es sich dabei nur um datura stramonium oder die Mandragorawurzel handeln. Das erste Mittel wird noch heute von den Sträflingen in Neu-Kaledonien angewandt, wenn sie des Nachts ihre Gefährten ausplündern wollen. Doch bediente man sich in der Renaissance viel häufiger der Mandragora. Die Experimente von Richardson mit dieser Wurzel haben ergeben, daß das Erwachen von starkem Erbrechen begleitet ist; Julia hätte also befürchten müssen, ihrem Geliebtem beim Erwachen in einer wenig poetischen Weise zu erscheinen. Die Dauer des Schlafes von 42 Stunden übersteigt zudem beträchtlich die Wirkung aller Narkotika. Um einen so langen Schlaf hervorzurufen, hätte Bruder Lorenz der Einwirkung des Getränkes noch die der Suggestion hinzufügen müssen. Was das Gift Romeos anbetrifft, von dem der Apotheker sagt, daß er davon sogleich sterben werde, auch wenn er die Kraft von zwanzig Menschen hätte, so ist dabei an Eisenhut zu denken. Nennt doch Shakespeare an einer anderen Stelle das Gift des Argwohns so vernichtend wie den Eisenhut. Vielleicht aber handelt es sich auch um einen jener gemischten Gifttränke, wie sie die Borgias anwandten.

Zur Technik Shakespeares.

Ein Aufsatz von Max Lüdemann in der *Zeitschrift für deutschen Unterricht* XXIII 776 weist an «Julius Caesar», «Romeo», «Hamlet», «Othello», «Lear» und «Macbeth» nach, in welchem Umfange und mit welcher Kunst Shakespeare das von den Ästhetikern noch lange nicht genug gewertete Kunstmittel der tragischen Ironie angewendet hat (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLV 272 f.).

Die Entwicklung der Figur des Narren bei Shakespeare behandelt ein Aufsatz von Victor Scholderer (*The Library*, New Series X 201 ff.). Wie Shakespeare mit leichter Komödie beginnt und zu bedeutenderen Leistungen wie «Was ihr wollt» und «Wie es euch gefällt» übergeht, dem entsprechend steigern sich auch die Narren. In den beiden genannten Stücken vereinigen sich in dem Narren die Fähigkeiten des Possenreißers, des Kritikers und des Weltmannes. Kein zeitgenössischer Dichter hat ähnliches versucht. Shakespeare weist ihnen genau ihre Stelle im Stück an. Eine Bühnenanweisung wie bei Marlowe: «Exit Clowne, saying anything» ist bei Shakespeare unmöglich. In seiner späteren Zeit, vom «Hamlet» an, entwöhnt er sich gänzlich des konventionellen Typus des Narren. Im «Hamlet» (Totengräber), «Macbeth» (Pförtner) sehen wir die Entwicklung, die im «Lear» den Höhepunkt erreicht. Hier erscheint der Narr nur in der ersten Hälfte des Dramas. Er gibt der unerbittlichen Logik der Ereignisse Ausdruck, die mit Lears sinnloser Generosität beginnen und allmählich den König an den Rand und in den Abgrund des Wahnsinns hineinführen. Als Lear wahnsinnig geworden ist, macht die Logik der Ereignisse, die ihn bisher von Ort zu Ort getrieben hat, keinen Eindruck mehr auf ihn: der Narr verschwindet. — In seinen späteren Werken verwendet Shakespeare die Figur des Narren nicht mehr, oder er gebraucht sie so konventionell wie in seinen Jugendwerken.

Zur Chronologie von Shakespeares Dramen.

Mit der Frage der Chronologie der Shakespeare'schen Dramen beschäftigt sich eine Arbeit von E. H. C. Oliphant (*The Modern Language Review* III 337 ff., IV 190 ff., 342 ff.). Vorbedingung für eine Lösung des Problems ist, daß die Autorschaft der Dramen völlig geklärt ist, was mit einiger Sicherheit nur auf Grund stilistischer Untersuchungen geschehen kann. Unterscheidet sich Shakespeares Stil deutlich genug von dem seiner Zeitgenossen? Verändert er seinen Stil wesentlich im Laufe der Zeit? Um dies festzustellen, muß man gewisse Perioden in seiner Laufbahn unterscheiden, die man am praktischsten durch bestimmte einschneidende Daten seiner Laufbahn begrenzt. Solche Daten wären 1. die Erwähnung durch Greene 1592; bis dahin hatte sich Shakespeare die Sporen verdient, war aber noch nicht allgemein anerkannt. 2. Der Kauf von New Place 1597; Shakespeare ist durchgedrungen und ein berühmter Mann. 3. Rücktritt von der Bühne ca. 1604; in dieser Periode ist alles, was er tut, von höchstem Interesse für die Theaterwelt; er ist en vogue, wird nachgeahmt usw. 4. Danach ist er wohlhabend, nicht mehr an die Londoner Bühne gebunden. Er kommt in die Hauptstadt, um seine Interessen wahrzunehmen,

und lebt sonst als Landedelmann. Die erste Periode (bis 1592) ist Shakespeares Lehrzeit. Er ist Gehilfe und Nachahmer anderer bei der Abfassung von Dramen. Eine Zusammenarbeit ist höchstens mit einem anderen Novizen denkbar. In der zweiten Periode arbeitet er allein oder auf gleichem Fuße mit professionellen Dramatikern. In der dritten Periode, der Zeit der Meisterschaft, ist er der höhere und beteiligt sich als Bearbeiter usw. an den Dramen jüngerer Leute. Er schafft Originalwerke, revidiert seine älteren Stücke und die anderer Dramatiker, wenn diese verstorben sind oder nicht mehr in Beziehung zu seiner Truppe stehen. In der letzten Periode werden die von ihm angelegten und unvollendeten Stücke von anderen Schriftstellern fertig gestellt und ältere Stücke überarbeitet. Wir besitzen vielleicht kein Drama, in dem jedes Wort von Shakespeare stammt. Nur in 14 Stücken kann mit einiger Sicherheit aus stilistischen Gründen ein einziger Verfasser vermutet werden: «Ende gut, alles gut»; «Antonius», «Wie es euch gefällt», «Hamlet», «Heinrich IV.²», «König Johann», «Julius Caesar», «Maß für Maß», «Sommernachtstraum», «Viel Lärm», «Othello», «Richard II.», «Troilus», «Was ihr wollt.» Wenn der Untersucher sich klar geworden ist, welche Stücke absolute Einheitlichkeit des Stils zeigen, dann soll er die anderen Stücke vornehmen und sie nach vier Gesichtspunkten gruppieren: 1. solche, die er wegen ihrer allgemeinen Ähnlichkeit mit der Art, die er als Shakespeares erkannt hat, für echt halten wird, wo sie ihm immer begegnen, 2. solche, die wahrscheinlich shakespearisch sind und in unverdächtiger Umgebung stehen, 3. solche, die möglicherweise Shakespeare gehören, aber doch keine seiner auszeichnenden Charakteristika aufweisen und dabei in verdächtiger Umgebung sich befinden, 4. solche, die sicher nicht-shakespearisch sind. Auf Grund der beiden ersten Gruppen und der früher schon bestimmten wird er sich über Shakespeares Art ganz klar werden und nun erst zu einer chronologischen Bestimmung der echten Werke Shakespeares schreiten können. Nach diesen Ausführungen durchmustert Oliphant die sämtlichen Stücke der Folio (mit Ausnahme von «Titus Andronicus», der drei Dramen von «Heinrich VI.» und von «Richard III.») auf die Autorschaft Shakespeares und auf ihre Entstehungszeit hin. Bei den Stücken der letzten Periode («Heinrich VIII.», «Sturm», «Cymbeline», «Wintermärchen») stellt er das Vorhandensein fremder Elemente fest. Fletcher, Beaumont, hauptsächlich aber Massinger sind an der uns überlieferten Form beteiligt. Auch von den übrigen Dramen ist uns nur in seltenen Fällen die Urform erhalten. Die meisten zeigen in gewissen Widersprüchen, im Auftreten stummer Personen usw. Spuren von Überarbeitung. Aus der großen Fülle von Bemerkungen seien einige hier erwähnt. Im «Hamlet» ist I 1 Resultat einer späteren Revision; der Inhalt dieser Szene wird in I 2 erzählt, diese muß also früher vorhanden gewesen sein und es ist versäumt worden, den Bericht über das, was in I 1 vorgeht, zu streichen. «Troilus» hat kein rechtes Ende; plante der Dichter eine Fortsetzung «Troilus' Rache»? Dafür sprechen die Worte des Epilogs: «Some two months hence my will shall here be made.» Vom «Timon» entfällt auf Shakespeares Anteil: I 1 (ohne das, was zwischen dem Auftreten des Apemantus und dem Trompetenstoß liegt), II 1, 2 (abgesehen von Apemantus), III 6, IV 1, 2 (ohne die letzten 21 Zeilen), 3 (bis Flavius' Auftreten), V 2, 3, 5. Vielleicht enthalten III 4 und V 1 noch einiges von

seiner Hand. In III 1 erinnert manches an «The Revenger's Tragedy», anderes an «Lear». (Vgl. dazu Conrads Aufstellungen unter «Timon».) In «Twelfth Night» verraten einige Stellen eine sehr frühe Entstehungszeit des Stückes, unter anderen die Erwähnung Tarletons, der 1588 starb, und die Ähnlichkeit der Handlung mit den «Two Gentlemen» und der «Comedy of Errors». «Die lustigen Weiber von Windsor» mußten der Tradition nach sehr rasch gearbeitet werden. Vielleicht benutzte Shakespeare ein älteres Stück und brauchte darin die Namen aus «Heinrich IV.», ohne ihnen die Charaktere allzu genau anzupassen. Vielleicht war das ursprüngliche Stück die «Jealous Comedy», die von der Truppe des Lord Strange 1592/3 in der Rose gespielt wurde. Auch «1. Heinrich IV.» scheint schon 1592 in irgend welcher Form existiert zu haben, der zweite Teil ist erst 1597/8 entstanden. Im «Kaufmann» hat Shakespeare vielleicht eine alte Bearbeitung des Stoffes aus dem Jahr 1579 benutzt. Ein Doggerel-Vers weist auf frühe Entstehung hin, usw. usw.

Über seine Methoden der chronologischen Shakespeare-Forschung berichtet H. Conrad in der *Germanisch-Romanischen Monatschrift* I 232 ff. und 307 ff. Er zeigt, wie mit Hilfe einer genauen Zählung der Parallelismen (Ausdrucks- und Gedankenwiederholungen) und einer sorgfältigen Beobachtung metrischer Eigentümlichkeiten sich für die Chronologie sichere Resultate gewinnen lassen. Ein Beispiel für die Anwendung seiner Methode ist die Untersuchung über «Timon» (siehe unter «Einzelne Dramen Shakespeares»).

VI. Shakespeares Zeitgenossen.

Ben Jonson.

Am 8. Oktober 1597 verfügte das Privy Council (Acts XXVIII 33), daß die Schauspieler Gabriell Spencer und Robert Shaa aus dem Marschallgefängnis, in das sie vor einiger Zeit eingeliefert waren, zu entlassen seien. Eine gleiche Verfügung erging für Benjamin Johnson. Daraus schließt E. K. Chambers (*The Modern Language Review* IV 410 f. und 511), daß Jonson an der Abfassung des Stückes «The Isle of Dogs», welches die Schließung der Theater im Jahre 1597 herbeigeführt hatte, mitbeteiligt war. Drei Tage nach der Verfügung traten Shaw und Spencer der Henslowe'schen Truppe (Admiral's men) bei. Spencer war vorher bei Pembrokes Truppe gewesen. Diese hatte wahrscheinlich «The Isle of Dogs» aufgeführt. Der Theaterschluß fand statt am 28. Juli 1597. Am selben Tage entlieh sich Jonson von Henslowe £ 5, vielleicht wegen der Arrestunkosten. Jonson hatte in dem Stücke möglicherweise die Rolle des Zulziman innegehabt, wie in Dekkers «Satiromastix» (Vers 1513 ff.) angedeutet zu sein scheint. Die Aufführung des Stückes soll in Paris Garden stattgefunden haben. Damit ist wohl das Schwantheater gemeint, das in dem Bezirk von Paris Garden lag.

Das im Jahre 1609 zum ersten Mal, wie es scheint, gedruckte Stück «The Case is Altered» wird bekanntlich schon in Nashe' «Lenten Stuffe» (geschr. 1598, gedr. 1599) erwähnt. Es ist deshalb anzunehmen, daß dies das erste Drama Jonsons ist. Nun enthält der gedruckte Text eine An-

spielung auf Meres' «Wits Treasury», das im Herbst 1598 erschien, als Jonsons Stück schon aufgeführt sein mußte. Es ist wahrscheinlich, daß diese Anspielung, die sich auf Anthony Munday bezieht und dessen Bezeichnung bei Meres als «Our best plotter» verhöhnt, erst später in das Stück hineinkam, und diese Vermutung findet Charles Crawford (*Notes and Queries* 10. Ser. XI 41 ff.) durch die Tatsache bestätigt, daß sich Zitate aus «The Case is Altered» in Bodenhams Sammelwerk «Belvedere», dem Seitenstück zu Allots «England's Parnassus», das gleichfalls im Jahre 1600 erschien, finden. An der Abfassung des «Belvedere» ist ein A. M. beteiligt gewesen. Wenn die Vermutung richtig ist, daß A. M. Anthony Munday war, so wäre es auffallend, daß er Zitate aus einem Stück aufgenommen hätte, in dem er selbst als Antonio Balladino verspottet wurde. Es ließe darauf schließen, daß Ben Jonson den Hieb auf seinen Kollegen erst nach 1600 in sein Drama eingeschoben hat.

Eine kurze Würdigung von Jonsons «Grammatik» gibt Alice Winton Waite (*Modern Language Notes* XXIV 137 ff.). Trotz aller seiner Lücken und Mängel ist dies Werk, das erst nach dem Tode des Verfassers in der Folio von 1640 erschien und seiner letzten Durchsicht entbehrte, auch für uns heute noch ein wichtiger Markstein in der Geschichte der englischen Sprache und ein interessantes Dokument des elisabethanischen Englisch, soweit dies damals schon systematisch behandelt werden konnte. Der Dichter verrät sich darin in manchem kräftigen Bilde. Schon er klagt über die Verschiedenheit von Sprache und Schrift; und schon er erkennt, daß «order» ein Hauptprinzip der Syntax ist, ein Gedanke, der erst im 19. Jahrhundert durchgeführt wurde.

Fulke Greville, Lord Brooke.

Grevilles Tragödien «Alaham» und «Mustapha» spielen zwar im fernen Osten, spiegeln aber doch englische Zustände wieder. «Alaham» schildert ein Königreich, das unter einem alternden Souverän von Kämpfen um die Thronfolge erschüttert wird, wie es auch in den letzten Jahren der Elisabeth der Fall war. R. M. Cushman (*Modern Language Notes* XXIV 180 f.) legt deshalb die Entstehungszeit des Dramas in die Jahre 1598 (Lord Burleighs Tod) bis 1603. «Mustapha» enthält eine Polemik gegen die neu aufkommenden Anschauungen über das göttliche Recht der Könige und wird deshalb nicht vor Jakobs Thronbesteigung 1603 geschrieben sein. Seine wichtigste Quelle ist Richard Knolles' «General History of the Turks», die 1603 in London erschien. Das Drama selbst wurde 1609 veröffentlicht.

John Ford.

Im Prolog zu seinem Stück «The Broken Heart» sagt Ford, daß das, was für Dichtung gehalten werden könnte, einst Wahrheit war. Man hat diesem Worte keine Beachtung geschenkt, sondern den Stoff in irgendeiner italienischen Novelle suchen zu sollen geglaubt. Wie Stuart P. Sherman in den *Publications of the Modern Language Association of America* XXIV 274 ff. ausführt, haben wir keinen Grund, Fords Wahrheitsliebe zu bezweifeln, selbst wenn man die Worte des Prologs nicht allzu wörtlich

nehmen will. Ford sagt also in klarem Englisch, daß sein Stück etwas darstellt, was in früheren Jahren als Wahrheit bekannt war. Der Schauplatz des Dramas ist zwar Sparta, aber er wurde nur gewählt, um eine wahre englische Liebesgeschichte vor einem englischen Publikum zu verhüllen. Es ist überdies nicht die historische Hauptstadt Lakoniens, sondern das Sparta, das Sidney in seiner «Arcadia» geschaffen hatte, wo gerade solche Tragödien von Liebe und Haß sich abspielen, wie sie hier im Stück vorkommen. Herrscher von Sparta ist in beiden Werken König Amyclas. Nun wissen wir, der jugendliche Ford hatte ein brennendes Interesse an den Liebesaffären von Sidneys «Stella», der damaligen Countess of Devonshire, genommen. Sein erstes Werk, «Fames Memorial» (1606), war durch den Tod von Stellas zweiten Gatten veranlaßt worden und ihr selbst gewidmet. In «The Broken Heart» wird der Kampf zwischen den Rechten des Herzens und der gesellschaftlichen Konvention behandelt. Der Dichter führt die Sache des Herzens. Der Stoff des Dramas ist nichts anderes als die Liebesgeschichte von Sidney und Penelope Devereux, die wir aus «Astrophel and Stella» kennen. Sidneys wahres Erlebnis entbehrte des fünften Aktes; Ford fügte ihn und noch etwas mehr hinzu. Sherman begründet seine Deutung durch einen Vergleich des Dramas und der geschichtlichen Tatsachen, die in den wichtigsten Punkten schlagende Übereinstimmung zeigen.

Zeitgenössische Shakespeare-Parodien.

In «Eastward Hoe», das bald nach der Thronbesteigung Jakobs I. von Jonson, Chapman und Marston verfaßt wurde, werden mehrere bekannte Dramen parodiert, darunter auch «Hamlet». Eine bisher noch nicht beachtete Parodie der Erzählung der Königin von Ophelias Tod («Hamlet» IV 7, 174—178) erblickt Joseph Quincey Adams, Jr., in der ersten Szene des vierten Aktes, wo Slitgut in Cuckolds Haven einen Baum besteigt, um von dort einen Sturm auf der Themse zu beobachten, und nun sieht, wie ein Frauenkörper auf den Wogen dahergetragen wird (*Modern Language Notes* XXIV 179). Unmittelbar daran schließt sich eine andere Nachahmung, auf die J. W. Cunliffe (*Modern Language Notes* XXIV 256) hinweist. Slitgut steigt von dem Baum herab mit den Worten: Farewell to honest married men usw.; noch siebenmal wird ein solches Farewell wiederholt, ähnlich wie in «Othello» III 3: O, now for ever farewell the tranquil mind; farewell content etc. Eine andere Stelle («Eastward Hoe» V 1), die Wiederversöhnungsszene, wo Gertrude niederkniet und um den Segen ihrer Mutter mit den Worten: «Nay, sweet mother, doe not weep!» bittet, erinnert an «König Lear», der dann aber früher datiert werden müßte. Mit der entsprechenden Stelle im alten «Leir» ist die Ähnlichkeit nicht so groß.

Schon G. C. Moore Smith glaubte in der anonymen Komödie «Lingua» Nachahmungen von Stellen aus Shakespeares «Julius Caesar» und «Sommernachtstraum» zu finden (*The Modern Language Review* III 149). Auf zwei bemerkenswerte Parallelen zum «Macbeth» macht neuerdings F. S. Boas aufmerksam (ebendaselbst IV 517 ff.). In der einen (V 10) wird Macbeths Anrede an den Schlaf, den «Chiefe nourisher in Life's Feast» mit den

Worten «Digestions carefull Nurse» parodiert; bedeutsamer aber ist die Parodie auf die große Schlafwandelszene der Lady Macbeth. Lingua, von Somnus in Fesseln geschlagen, spricht im Schlaf, wird von Phantastes und Heuresis und den später herbeigeholten Communis Sensus und Memoria belauscht, beantwortet deren Fragen, steht schließlich auf und wandelt umher. Communis Sensus ruft: How 's this, is shee asleepe? have you seene one walke thus before? Memoria antwortet: It is a very common thing. I have seene many sicke of the Peripatetick disease. In beiden Fällen enthüllt die Heldin im Schlaf ihre Schuld, in beiden glaubt sie mit den Mitschuldigen zu sprechen, während sie in Wahrheit von Zeugen belauscht wird, die gespannt die wahre Bedeutung ihrer unwillkürlichen Geständnisse zu erraten suchen. Wenn man annehmen könnte, daß die 1607 gedruckte Komödie bald nach ihrer Entstehung gedruckt worden ist, so würde dies ein neues Zeugnis dafür sein, daß «Macbeth» ins Jahr 1606 zu setzen ist; andererseits spricht die Macbethparodie dagegen, die Entstehung von «Lingua» auf einen früheren Zeitpunkt zu verlegen, wie man aus inneren Gründen versucht hat.

England's Parnassus.

In der Fortsetzung seiner Arbeit (*Notes and Queries* 10. Ser. XI 4, 123, 204, 283, 383, 443, 502; XII 235. Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLV 308 ff.) macht Charles Crawford genaue Angaben über die Stellen, die Collier in seiner Ausgabe unidentifiziert gelassen hatte, wobei er etwaige falsche Autorangaben Allots berichtigt.

Angenommen, daß keine weiteren Zitatmischungen sich finden lassen, enthält Allots Buch 2339 Zitate, von denen 50 unsigniert sind; der Rest verteilt sich unter 56 Signaturen. Von den signierten Zitaten bleiben noch 211 unaufgefunden, während von den nichtsignierten nur noch 18 zu identifizieren sind; die übrigen 32 haben sich Autoren zuweisen lassen, deren Namen anderen Stellen in Allots Werk hinzugefügt sind.

Crawford schließt seine Arbeit mit einer Aufzählung der Autoren. Aus der Liste ergibt sich für einige wichtigere Namen: von Chapman stammen 84 Zitate, davon sind 6 noch nicht nachgewiesen; von Daniel 140 (1), Dekker 19 (3), Drayton 221 (32), Gascoigne 47 (1), Greene 32, Ben Jonson 14 (3), Kyd 23 (2), Lodge 144 (13), Marlowe 34 (1), Marston (17), Shakespeare 97, Sidney 55, Spenser 389 (4). Fälschlich zugeschrieben werden Shakespeare: ein Zitat von Markham, zwei aus dem «Mirrour for Magistrates», drei von Spenser und eins von W. Warner. Dagegen sind an Shakespearezitaten fälschlich zuerteilt: je eins an Warner, Spenser und Drayton, zwei an Daniel. Außerdem bringt Allot eine Zeile von Dekker mit mehreren falschen Zitaten aus «Lukrezia» durcheinander.

Allot ist unzuverlässig; sein Zeugnis gilt nur, wenn es von einer sicheren Autorität gestützt wird. Zum Beispiel läßt sich nach Crawfords Meinung sein Zeugnis für die Autorschaft Greenes beim «Selimus» nicht aufrecht erhalten gegenüber den Gründen, die Crawford selbst für Marlowe beigebracht hat. Während aber Allots Fehler ehrliche Irrtümer sind, machen die Fehler, die sich in Colliers Neudruck finden, vielfach den Eindruck von absichtlichen Fälschungen.

John Willis.

Timothy Bright, dessen stenographisches System bei der Herstellung von Theater-Raubdrucken verwendet worden sein soll (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXIV, XLIII 300f., XLVI 200), war der Vorläufer des wahren Vaters der modernen Kurzschrift, John Willis, der seiner Kunst den Namen Stenographie gab. Er wurde um 1575 geboren und studierte in Cambridge, wo er um 1592 den Grad des B. A. und 1596 den des M. A. erwarb. Am Anfang des 17. Jahrhunderts wirkte er in London als Geistlicher; 1606 übernahm er eine Pfarre in Essex, wo er um 1628 herum gestorben ist. Über die 1602 anonym erschienene erste Auflage seines Lehrbuches («The art of Stenographie, teaching by plaine and certaine rules, to the capacitie of the *meanest, and for the use of* all professions ... At London. Printed for Cuthbert Burbie 1602»), von der im Britischen Museum (Sign. c 58 bb 20) und in der Bodleiana je ein Exemplar erhalten ist, berichtet Christian Johnen im *Archiv für Stenographie* LIX 9ff. In der Einleitung seines Werkes handelt Willis über den Nutzen der Stenographie. Sie dient nach ihm 1. zum short or compendious writing (kurz oder gedrängt Schreiben), 2. zum speedie writing (Schnellschreiben), 3. zum secret writing (Geheimschrift), 4. zum Schreiben in allen Sprachen («to all»), 5. zum Entwerfen öffentlich zu haltender Reden. Der erste Punkt erscheint Willis als der wesentlichste; man kann mit der Stenographie auf einer Zeile so viel schreiben, wie mit der gewöhnlichen Schrift auf vier oder mehr Zeilen. Als «speedie writing» ermöglicht sie es, so rasch zu schreiben, wie jemand mäßig (treateably) sprechen kann, also Reden, Predigten, Streitgespräche nachzuschreiben. In einer anderen Schrift, «The Schoolmaster of the Art of Stenography», hat Willis dies noch genauer bestimmt: «Wörtlich alles nachzuschreiben, was mit schnellem Zungenschlage jemand spricht, ist sicherlich unmöglich. In diesem Falle muß man sich den wesentlichen Teil («the substance») der Rede merken, überflüssige Phrasen weglassen, das Wesentliche schreiben wie Hauptwörter und Zeitwörter, und dabei Raum für die übrigen Wörter lassen.»

VII. Zur altenglischen Theatergeschichte.

Eduards III. «ludi».

Die Erwähnung der «ludi» in den Great Wardrobe Accounts zur Zeit Eduards III. hat seit Warton als ein Zeugnis für dramatische Aufführungen gegolten. E. K. Chambers bezweifelte die Richtigkeit dieser Auffassung zuerst in «The Mediæval Stage» (1903) und Arthur Beatty (*The Modern Language Review*, IV 477ff.) bestärkt diese Zweifel. Eduard III. war ein großer Freund von Turnieren; solche zu veranstalten, galt als königliches Vorrecht. «Ludus» bedeutet soviel wie «game», «disport», und kann sich so gut wie auf dramatische Vorstellungen auch auf Kampfspiele beziehen. Die Gegenstände, die bei den «ludi» verwendet wurden, z. B. visors, crests, capita draconum, tunicae, bildeten auch bei Turnieren einen wichtigen Teil der Ausstattung. Ein späteres Zeugnis beweist, daß die Turniere auch einen

Zug hatten, den man als eine Eigentümlichkeit der Maske in ihrer späteren Entwicklung anzusehen pflegt: das Demaskieren und Tanzen mit den Damen. Vielleicht war ein Teil der «viseres» für die Damen bestimmt.

Reisende Theatertruppen.

Aus den Rechnungsbüchern des Kämmerers von Saffron Walden, einer Landstadt im nordwestlichen Essex, die in zwei Bänden fast ohne Unterbrechung von Mai 1545 bis zum Dezember 1835 laufen, teilt Andrew Clark (*Notes and Queries*, 10. Ser. XII 41ff.) zahlreiche, auf reisende Schauspielertruppen bezügliche Einträge mit. Der erste der mitgeteilten Einträge datiert aus dem Jahre 1547/48, der letzte von 1630/31. Die Notizen gehen insofern über das Allgemeinste hinaus, als die Namen der verschiedenen Gesellschaften stets aufgeführt werden, z. B. 1547/48: Gyven to certeyn players sent by lady Awdeley to the towne, in reward 16 d. 1559/60: Gyven to my lord Roberte [Dudley] his players, 3 s. 4 d. Folgende Truppen werden erwähnt: my lord Riche's, the Queene's Majestie her players (die am häufigsten wiederkehrende Truppe), the Erle of Leycester's, Sir Raphe Sadler's, my lord of Sussex (Lord Chamberlain), my lord Howard's, Earle of Essex, Lord Staffourd's, Lord Morlei's, Lord Bartlett's, the King's, the Prince's, the Duke of York's, Prince Paulsgrave servants and players.

Eine ähnliche Liste für Newcastle-upon-Tyne gibt Richard Welford nach einem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gedruckten Auszuge (*Notes and Queries*, 10. Ser. XII 84f.).

Zur Londoner Theatergeschichte.

Wie in ihrem Aufsatz über das Snitterfielder Besitztum (vgl. oben «Zur Biographie Shakespeares»), so geht Charlotte C. Stopes auch in ihren Theaterforschungen auf den Spuren Halliwell-Phillipps' und findet wiederholt Gelegenheit, ihn zu berichtigen und zu ergänzen. Eine im Juliheft der *Fortnightly Review* LXXXVI 147ff. erschienene Arbeit gibt eine Zusammenstellung der über Burbages «Theatre» bekannten Tatsachen. James Burbages Herkunft und Geburtstag sind noch nicht festgestellt. Er war Schreiner und wird in den Akten oft als solcher bezeichnet. Wann er der Truppe des Grafen Leicester beitrat, ist auch unbekannt; aber sein Name steht an der Spitze der «servants to our trustie and well-beloved Cousin and Councillor, the Earl of Leicester» in dem ersten Königlichen Patent (7. Mai 1574), durch das Schauspielern Spielfreiheit gewährt und ihr Handwerk zum Range einer Kunst erhoben wurde. Trotz dieses Patentes verboten die städtischen Behörden Londons das Auftreten der Truppe in ihren Mauern, und allen Gegenvorstellungen des Privy Council zum Trotz vertrieb der Bürgermeister am 6. Dezember 1575 die Schauspieler aus der Stadt. Die Antwort darauf war, daß Burbage vier Monate später außerhalb des Bannkreises der Stadt (bei Finsbury Fields) für eine Summe von £ 14 jährlich ein Stück Land pachtete, auf dem er sich mit Hilfe seines Schwagers John Braynes ein Schauspielhaus zimmerte. Noch im selben Jahr ward es eröffnet. Im nächsten und übernächsten Jahre mußte «The Theatre» wegen der Pest seine Pforten eine Zeitlang schließen. Welche Rolle es spielte,

geht aus wiederholten mißgünstigen Erwähnungen in Predigten und theaterfeindlichen Schriften hervor. Burbages Erfolge aber waren nicht ohne große Aufwendungen zu erzielen, und offenbar hat er sich mehr als einmal in augenblicklicher Geldverlegenheit befunden. Das große Erdbeben vom 6. April 1580 scheint dem Hause weniger geschadet zu haben als gelegentliche Unordnungen bei den Theateraufführungen, die zu einer längeren Sistierung der Vorstellungen führten. Fernere Schwierigkeiten erwuchsen Burbage aus den Versuchen des Besitzers seines Grundstückes, eine höhere Pacht zu erzielen, und durch den Tod seines Schwagers Braynes, der zu einem Prozesse der Familie Burbage gegen die Witwe und die Erben Braynes' führte. Diesen Prozeß, der 1588 begann und sich jahrelang hinschleppte, hat Shakespeare noch miterlebt; auch hier hatte er Gelegenheit zu juristischen Studien. Am 4. Februar 1595/96 kaufte James Burbage einige Räume in dem aufgelösten Blackfriars-Kloster, wo auch die städtischen Behörden nichts zu sagen hatten. Er richtete dort ein Wintertheater ein, damit sein Sohn Richard durch die Schwierigkeiten des «Theatre» nicht am Auftreten behindert sei. Ein Protest der Nachbarschaft aber verzögerte die Eröffnung dieses ersten Theaters, das aus Stein und Ziegel erbaut war. James suchte dann seinen Pachtvertrag für «The Theatre» zu erneuern, was ihm aber mißlang. Ein plötzlicher Tod am 2. Februar 1596/97 setzte seinen weiteren Plänen ein Ziel. Die Schicksale seiner Schöpfung berichtet Mrs. Stopes in einer Fortsetzung ihres Artikels in *The Athenæum* 4277, 16. Oktober 1909. Am 28. Juli 1597 erließ das Privy Council den Befehl, «The Theatre» und «The Curtain» niederzureißen oder zum Theaterbetrieb unbrauchbar zu machen. Als der Besitzer des Bodens, Giles Alleyn, sich anschickte, diesem Befehl nachzukommen, faßte Cuthbert Burbage, der andere Sohn von James, einen kühnen Entschluß. Er brach das Gebäude selbst ab und baute es aus denselben Bestandteilen auf dem Südufer der Themse wieder auf. Am 28. Dezember 1598 nach einer Nachricht, am 20. Januar des nächsten Jahres nach einer anderen — vielleicht sind beide richtig — wurde der Umzug mit Hilfe eines gewissen Peter Street, der an der Themse eine Werft besaß, bewerkstelligt. Das neue Gebäude erhielt den Namen «The Globe». Giles Alleyn aber, der durch den Handstreich Burbages sich geschädigt glaubte, strengte in der Folge mehrere Prozesse gegen ihn und Peter Street an, in denen das ganze Pachtverhältnis zwischen James Burbage und Alleyn auch wieder zur Sprache kam, die aber für Alleyn nicht günstig verlaufen zu sein scheinen. Der eine dieser Prozesse spielte vor der Sternkammer und ist erst von Mrs. Stopes ans Licht gezogen worden. Er endete mit einer Entscheidung, die «the right worshipful Mr. Francis Bacon, Esq.» traf und die dahin ging, daß Giles Alleyns Klage auf unsicherem und ungenügendem Boden stehe. Das ist die erste Entdeckung einer Beziehung zwischen Bacon und dem «Theatre»; sie war jedenfalls in keiner Weise literarischer, sondern lediglich legaler Art. Alleyn beruhigte sich auch damit noch nicht; aber der Regierungswechsel des Jahres 1603 brachte einen Herrscher auf den Thron, der gerade Burbages Truppe sehr günstig gesinnt war und ihr ein Patent ausstellte, «to be his own Royal Servants and Grooms of the Chamber», und seitdem hörte man nichts wieder von «Giles Alleyn, Armiger».

Näheres über die geschäftliche Seite der Gründung des Globe-Theaters erfahren wir aus den Akten eines im Jahre 1615/16 spielenden Prozesses, die Charles William Wallace aufgefunden und der Öffentlichkeit in der *Times* vom 2. und 4. Oktober 1909 mitgeteilt hat. Es handelt sich um einen Prozeß, den eine junge Witwe von 19 Jahren, Thomasina Osteler, gegen ihren Vater John Hemyngs, den Kollegen Shakespeares und Herausgeber seiner Werke, anstrengte. 1611 hatte sich das sechzehnjährige Mädchen mit dem Schauspieler William Osteler verheiratet. Im folgenden Jahr bekam das junge Paar einen Sohn, den es Beaumont nannte. 1614 starb Osteler. Ihres Vermögens wegen, das in Anteilen am Globe- und Blackfriars-Theater bestand, mußte sie gegen ihren Vater klagen. Ihr Rechtsbeistand hielt es für nötig, die Herkunft ihrer Anteile genau festzustellen und gab dem Gericht eine Geschichte aller Aktien der beiden Theater. Der Prozeß begann zwei Jahre nach der Erbauung des neuen Globe-Theaters, das man an Stelle des alten, am 29. Juni 1613 abgebrannten errichtet hatte. Der Termin wurde zwei Monate vor Shakespeares Tod anberaumt; in Wahrheit richtete er sich nicht so sehr gegen Hemyngs, als gegen die Gesamtheit der Aktionäre, zu denen Shakespeare und die Brüder Burbage gehörten und als deren Geschäftsführer Hemyngs fungierte.

Wir erfahren aus den Akten, daß, als Gyles Alleyn die oben erzählten Schwierigkeiten bei der Wiederverpachtung des «Theatre»-Grundstückes machte, die beiden Brüder Richard und Cuthbert Burbage mit fünf Schauspielern, nämlich Shakespeare, Hemyngs, Phillipps, Pope und Kemp eine Gesellschaft bildeten. Diese pachtete in Southwark am 21. Februar 1599 von Nicholas Brend ein Grundstück, um darauf das neue Theater zu errichten. Der Pachtvertrag sollte vom 25. Dezember 1598 ab auf 31 Jahre geschlossen sein. Die Pacht betrug £ 14 10 s., also 10 Schilling mehr als die Summe, die James Burbage an Alleyn gezahlt hatte. Die eine Hälfte der Pacht, also £ 7 5 s., trugen die Brüder Burbage, während die zweite Hälfte unter die fünf anderen Schauspieler sich verteilte, die also jeder ein Zehntel Anteil an den Einnahmen und Ausgaben des Theaters hatten. Im Jahre 1610 trat Henry Condell in die Gesellschaft und teilte sich mit Shakespeare und Genossen in die eine Hälfte des Ganzen, so daß jetzt jeder von ihnen ein Zwölftel besaß. Am 21. Februar 1612 wurde William Osteler aufgenommen, wodurch die Anteile auf Vierzehntel herabsanken. Erst nach Shakespeares Tod wurde noch Nathaniel Field Mitglied der Gesellschaft, wodurch Sechzehntelung der Anteile eintrat. Zu dem Pachtanteil, den die Gründer der Gesellschaft zu tragen hatten, kamen noch die Kosten für die Erbauung des Theaters hinzu, die annähernd £ 400 betragen haben, so daß auf Shakespeare und seine Genossen, die damals zu einem Zehntel beteiligt waren, je £ 40 entfielen. Der Neubau des Globetheaters (1614) war erheblich teurer. Wenn er wirklich £ 1400 betragen hat, so kamen auf Shakespeares Anteil £ 100. Ähnlich verhielt es sich mit dem Blackfriarstheater. Dies war das Eigentum von Richard Burbage, der es an Henry Evans verpachtet hatte. Als im Jahre 1608 Evans die Pacht aufgab, verpachtete Burbage das Theater an sechs Kollegen und behielt ein Siebentel für sich selber, sodaß also jeder ein Siebentel innehatte. Die Gesellschafter waren Shakespeare, Hemyngs, Cuthbert Burbage, Condell, Slye und Thomas Evans.

Der Vertrag wurde auf 21 Jahre geschlossen; jeder hatte jährlich £ 5 14 s. 4 d. zu zahlen. Die Gesamtsumme betrug £ 40: soviel hatte auch Henry Evans gezahlt. Slye starb schon nach fünf Tagen; sein Anteil fiel auf Richard Burbage, der ihn 1611 auf William Osteler übertrug.

Was die Lage des Globetheaters angeht, so glaubt Wallace, daß man nach den von ihm gefundenen Dokumenten es nicht südlich von Park Street (zu Shakespeares Zeit Maiden-Lane) auf dem Gebiet der großen Brauerei von Barclay, sondern nördlich zwischen Bankside und Park Street zu suchen hat. Diese Vermutung Wallace' hat aber nicht gehindert, daß gerade in den Tagen, wo er sie öffentlich aussprach, eine Gedenktafel zu Ehren Shakespeares und des Globetheaters auf dem Brauereigrundstücke enthüllt wurde. Gegen Wallace' Aufstellungen wandten sich William Martin und Richard C. Jackson (*The Athenæum* 4276 und 4279, vom 9. und 30. Oktober 1909).

Wallace hat in der *Times* vom 4. Oktober einen Teil der lateinischen Akten in englischer Übersetzung mitgeteilt. Aus den gütigst zur Verfügung gestellten «Advance Sheets from Shakespeare, The Globe, and Blackfriars by Charles William Wallace» (Shakespeare Head Press, Stratford-upon-Avon 1909) sei hier der auf die Geschichte der Aktien bezügliche Abschnitt von Thomasina Ostelers Anklageschrift in lateinischer Sprache wiedergegeben:

«quod Cum per quandam Indenturam inter Ricardum Burbadge de londonia generosum ex vna parte & praefatum Willelmum Osteler de londonia generosum in vita sua nuper virum praefatae Thomasinae ex altera parte apud londoniam praedictam in parochia beatae Mariae de Arcubus in Warda de Cheape londoniae factam gerentem datum vicesimo die Maij anno regni domini Jacobi nunc Regis Angliae nono [1611] recitando per eandem Indenturam quod Cum praedictus Ricardus Burbadge per quandam aliam Indenturam dimissionis gerentem datum nono die Augusti anno domini Millesimo sexcentesimo octavo annoque regni dicti domini Regis nunc Angliae sexto pro Consideracionibus in eadem vltima recitata Indentura dimissionis specificatis dimisisset & ad firmam tradidisset Cuidam Willelmo Slye nuper de londonia generoso defuncto vnam plenam septimam partem tocius illius domus lusoriae vocatae a playehouse & diuersarum aliarum rerum ipsius Ricardi Burbadge particulariter specificatarum tam in praedicta recitata Indentura dimissionis quam in quinque alijs separalibus Indenturis dimissionis de eodem dato separatim Concessis de parcellis praedictae domus lusoriae & praemissorum (excepto prout per praedictas separales Indenturas excipitur) per & a praedicto Ricardo Burbadge praefato Johanni hemynges & quibusdam Willelmo Shakespeare Cuthberto Burbadge henrico Condell Thomae Evans de londonia praedicta generosis scituatorum in praecinctu de le Blackfryers londoniae pro termino viginti vnius annorum ac pro & subter annualem redditum quinque librarum quatuordecim solidorum & quatuor denariorum quam quidem primam recitatam Indenturam dimissionis sic vt praefertur praefato Willelmo Slye factam & Concessam vt supradictum est quaedam Cicilia Browne executrix testamenti & vltimae voluntatis eiusdem Willelmi Slye pro bonis Consideracionibus ipsam adinde moventibus virtute executriciati sui praedicti sursumreddidit & illi praefato Ricardo Burbadge deliberauit Cancellandam & vacuam faci-

endam simulcum toto iure & interesse suo de & in praedicta septima parte eiusdem domus lusoriae & praemissorum prout per praedictam Indenturam dimissionis & sursumreddicionis inde indorsatae plenius apparere potest Et quae quidem septima pars eiusdem domus lusoriae & praemissorum sic praefato Willelmo Slye dimissa & sursumreddita vt supradictum est postea divisa dimissa & reservata fuit per praedictum Ricardum Burbadge praefato Johanni hemynges henrico Condell praefato Ricardo Burbadge & alijs per separales Indenturas dimissionis omnes quae quidem Indenturae dimissionis sursumredditae & deliberatae fuerunt praefato Ricardo Burbadge Cancellandae & frustrandae praedictus Ricardus Burbadge pro diuersis bonis & racionabilibus Consideracionibus ipsum praefatum Ricardum adinde moventibus dimisisset & ad firmam tradidisset praefato Willelmo Osteler totam praedictam septimam partem praedictae domus lusoriae & praemissorum sic vt praefertur praefato Willelmo Slye & alijs dimissorum sursumredditam vt supradictum est (excepto prout in praedicta prima recitata Indentura dimissionis & praedictis quinque alijs Indenturis dimissionis primo praemencionatis excipitur) habendam & tenendam praedictam septimam partem praedictae domus lusoriae & praemissorum superius per praedictam Indenturam praefato Willelmo Osteler [sic! = Slye] modo dimissam (excepto praeexceptum) praefato Willelmo Osteler executoribus administratoribus & assignatis suis a festo Annunciacionis beatae Mariae virginis [25. März 1611] vltimo praeterito ante datum dictae Indenturae vsque finem & terminum octodecim annorum & vnius quarterii anni tunc proxime sequentem plenarie Complendum & finiendum Reddendo & solvendo inde annuatim durante dicto termino praefato Ricardo Burbadge heredibus & assignatis suis quinque libras quatuordecim solidos & quatuor denarios legalis monetae Angliae ad quatuor maxime vsuala festa siue terminos in anno videlicet ad festa Natiuitatis sancti Johannis Baptistae [24. Juni] sancti Michaelis Archangeli [29. September] Natalis domini [25. Dezember] & Annunciacionis beatae Mariae virginis [25. März] vel infra viginti vnum dies proxime post quemlibet eorundem festivalium dierum per aequales porciones / Cumque per quandam aliam Indenturam inter Basilium Nicholl Willelmum Shakespeare Johannem Witter Johannem hemynges henricum Condall & Johannem Edmondes & Mariam vxorem eius ex vna parte & praefatum Willelmum Osteler ex altera parte apud londoniam praedictam in praedicta parochia beatae Mariae de Arcubus in Warda de Cheape londoniae factam gerentem datum vicesimo die ffebruarij anno regni dicti domini Regis nunc Angliae nono [1611] supradicto recitando quod Cum quidam Nicholaus Brend de West Moulsey in Comitatu Surria armiger per Indenturam suam tripartitam gerentem datum vicesimo primo die ffebruarij anno regni dominae Elizabeth nuper Reginae Angliae quadragesimo primo [1599] pro Consideracionibus in eadem Indentura tripartita mencionatis & expressatis dimisisset Concessisset & ad firmam tradidisset quibusdam Cuthberto Burbadge & Ricardo Burbadge de londonia generosis praefato Willelmo Shakespeare & Augustino Philipps & Thomae Pope de londonia generosis defunctis praedicto Johanni hemynges & Willelmo Kempe nuper de londonia generoso defuncto totam illam parcellam fundi nuper praeantea inclusam & factam in quatuor separalia gardina nuper in tenuris & occupacionibus Thomae Burt & Isbrand Morris

diers & lactantij Roper salter Civis londoniae Continentem in longitudine ab oriente vsque Occidentem ducentos & viginti pedes assisae vel eo Circiter iacentem & adiungentem viae sive venellae ibidem ex vno latere & abbuttantem super peciam terrae vocatam the Parke super boream & super gardinum tunc vel nuper in tenura siue occupacione Cuiusdam Johannis Cornishe versus occidentem & super aliud gardinum tunc vel nuper in tenura sive occupacione Cuiusdam Johannis Knowles versus orientem Cum omnibus domibus aedificijs structuris vijs easiamentis Commoditatibus & pertinentiis adinde spectantibus vel aliquo modo pertinentibus quae dicta praemissa sunt scituata iacentia & existentia infra parochiam sancti Salvatoris in Southwarke in Comitatu Surria aceciam totam illam parcellam terrae nuper praeantea inclusam & factam in tria separalia gardina vnde duo eorundem nuper in tenura sive occupacione Cuiusdam Johannis Robertes Carpenter ac aliud nuper in occupacione Cuiusdam Thomae Ditcher Civis & mercatoris scissoris londoniae scituatam iacentem & existentem in parochia praedicta in praedicto Comitatu Surria Continentem in longitudine ab oriente ad occidentem per estimacionem Centum quinquaginta & sex pedes assisae vel eo Circiter & in latitudine a borea ad austrum Centum pedes assisae per estimacionem vel eo Circiter iacentem & adiungentem super alio latere viae sive venellae praedictae & abbuttantem super gardinum ibidem tunc vel nuper praeantea in occupacione Willelmi Sellers versus orientem & super vnum aliud gardinum ibidem tunc vel nuper praeantea in tenura Johannis Burgram sadler versus occidentem & super venellam ibidem vocatam Mayden lane versus austrum Cum omnibus domibus aedificijs structuris vijs easiamentis Commoditatibus & pertinentiis vltimus recitatis praemissis seu alicui parti vel parcellae inde spectantibus seu aliquo modo pertinentibus simulcum libero ingressu egressu & regressu & passagio ad & pro praefatis Cuthberto Burbadge & Ricardo Burbadge & praefatis Willelmo Shakespeare Augustino Phillipps Thoma Pope Johanne hemynges & Willelmo Kempe executoribus administratoribus & assignatis suis & omnibus & quibuslibet alteris persone & personis habentibus occasionem ad veniendum ad eos per & trans praedictam viam sive venellam iacentem & existentem inter praemissa praedicta dimitti mencionanda vt supradictum est ad & a praedictis praemissis dimitti mencionandis vt praedicitur ac ad omnia tempus & tempora durante dicto termino subscripto habendo & tenendo vnam medietatem sive dimidiam partem dictorum separalium gardinorum anglice garden plottes ac omnia & singularia altera praemencionata & dimissa praemissa Cum omnibus & singulariis pertinentiis praefatis Cuthberto Burbadge & Ricardo Burbadge executoribus administratoribus & assignatis suis a festo Natalis domini [25. Dezember 1598] vltimo praeterito antedatum dictae Indenturae vsque plenum finem & terminum triginta vnius annorum extimo proxime sequentem & plenarie Complendum & finiendum pro annuali redditu septem librarum & quinque solidorum. / ac habendo & tenendo praedictam aliam medietatem sive dimidiam partem praedictorum separalium gardinorum anglice garden plottes ac omnia & singularia altera praemissa dimitti mencionanda vt supradictum est Cum omnibus & singulariis suis pertinentiis praefatis Willelmo Shakespeare Augustino Phillipps Thomae Pope Johanni hemynges & Willelmo Kempe executoribus administratoribus & assignatis

suis a festo Natalis domini vltimo praeterito ante datum dictae Indenturae vsque plenum finem & terminum triginta vnius annorum extimo proxime sequentem & plenarie Complendum & finiendum pro annuali redditu septem librarum & quinque solidorum qui quidem separales redditus solubiles extiterunt super quatuor festa sive terminos in anno videlicet ad festum Annunciacionis beatae Mariae virginis [25. März] Natiuitatis sancti Johannis Baptistae [24. Juni] sancti Michaelis Archangeli [29. September] & Natalis domini [25. Dezember] vel infra sexdecim dies proxime post quodlibet festum festorum praedictorum per aequales porciones prout per praedictam recitatam Indenturam inter alia plenius liquet & apparet. / De quibus quidem praemissis vel desuper aliqua parcella inde anglice vpon somme parte therof quaedam domus lusoria apta pro ostencione & actione Comediarum & tragediarum existebat quorum quidem domus lusoriae gardinorum anglice garden plottes & praemissorum vnam medietatem sive dimidiam partem in sex aequales partes & porciones dividendam praedicti Basilius Nicoll Willelmus Shakespeare Johannes Witter Johannes hemynges henricus Condell Johannes Edmondes & Maria vxor eius tempore Confeccionis praedictae Indenturae praefato Willelmo Osteler facta habuerunt & gavisi fuerunt videlicet praedicti Basilius Nicoll Johannes Edmondes & Maria vxor eius habuerunt vnam aequalem sextam partem inde. / praedictus Willelmus Shakespeare habuit vnam alteram aequalem sextam partem inde. / praedictus Johannes Witter habuit vnam alteram aequalem sextam partem inde. / & praedicti Johannes hemynges & henricus Condell habuerunt tres aequales sextas partes inde prout per separales Conveiancias inde factas plenius apparet praedicti Basilius Nicoll Willelmus Shakespeare Johannes Witter Johannes hemynges henricus Condell Johannes Edmondes & Maria vxor eius pro & in Consideracione Cuiusdam Competentis pecuniae summae eisdem Basilio Willelmo Johanni Johanni henrico Johanni & Mariae per praedictum Willelmum Osteler ante sigillacionem dictae Indenturae praemanibus solutae vnde ijdem Basilius Willelmus Johannes Johannes henricus Johannes & Maria Cognoverunt recepcionem apud londoniam praedictam in praedicta parochia beatae Mariae de Arcubus in Warda de Cheape londoniae praedictae dimiserunt barganizauerunt vendiderunt assignaverunt & transposuerunt praefato Willelmo Osteler vnam aequalem septimam partem & porcionem praedictae medietatis & dimidiae partis & porcionis praedictorum gardinorum anglice garden plottes domus lusoriae & praemissorum in & per praedictam recitatam Indenturam dimissionis dimissorum (eadem medietate & dimidia parte praedictorum gardinorum anglice garden plottes domus lusoriae & praemissorum in septem partes & porciones dividenda) habendam & tenendam praedictam septimam partem & porcionem praedictae medietatis sive dimidiae partis praedictorum gardinorum anglice garden plottes domus lusoriae & praemissorum per praedictam Indenturam praefato Willelmo Osteler Concedi barganizari vendi assignari & transponi mencionatorum praefato Willelmo Osteler executoribus administratoribus & assignatis suis a tempore Confeccionis Indenturae illius pro & durante residuo adtunc venturo praedicti termini triginta vnius annorum per praedictam Indenturam dimissionis Concessi in tam amplis modo & forma quam praedicti Basilius Nicoll Willelmus Shakespeare Jo-

hannes Witter Johannes hemynges henricus Condell Johannes Edmondes & Maria vxor eius seu eorum aliquis praemissa praedicta habuerunt seu gavisi fuerunt virtute quarum quidem separalium dimissionum idem Willelmus Osteler fuit tam de praedicta septima parte tocius praedictae domus lusoriae & Ceterorum praemissorum praedictorum scituatorum in praecinctu de le Blackfryers londoniae in praedicta prima Indentura dimissionis superius specificatorum quam de praedicta altera septima parte & porcione medietatis praedictorum gardinorum anglice garden plottes domus lusoriae & Ceterorum praemissorum praedictorum in praedicta secunda Indentura dimissionis superius similiter specificatorum scituatorum in praedicta parochia sancti Salvatoris in Southwarke in praedicto Comitatu Surria possessionatus.»

Einen Einblick in gewisse innere Fragen des Theaterbetriebes gewährt ein anderes Gerichtsaktenbündel aus dem Jahre 1612, das Charles W. Wallace in einem Privatdruck («Globe Theatre Apparel», Privately Printed 1909) einem kleinen Kreise von Freunden unterbreitet hat. Es umfaßt drei Schriftstücke: eine Klage des Schauspielers Joseph Taylor und zwei Klagebeantwortungen. Der Sachverhalt ist kurz folgender: derselbe John Hemyngs, von dem oben die Rede war, hatte im Jahre 1610 an einige Kollegen einer anderen Schauspielertruppe («The Duke of York's Companie of Stage players»), nämlich an Joseph Taylor (den späteren Nachfolger Richard Burbages), John Garland, William Rowley (den Dramatiker), Robert Dawes und Thomas Hobbes mehrere alte Theaterkostüme für 11 Pfund verkauft. Da die Kaufsumme nicht rechtzeitig bezahlt wurde, verklagte Hemyngs Joseph Taylor, der ihm als der zahlungsfähigste von den fünfen erschien. Gegen die Klage erhob Taylor den Einwand, daß er inzwischen aus der Truppe des Herzogs von York, unter Zurücklassung der gekauften Kostüme, ausgetreten sei, und machte seinen ehemaligen Kollegen den Vorwurf, daß sie gemeinsam mit Hemyngs verabredet hätten, ihn schadenersatzpflichtig zu machen, um das so erpreßte Geld unter sich zu verteilen. Garland, Rowley, Dawes und Hobbes erklärten, von einer Verständigung mit Hemyngs sei keine Rede, wohl aber habe Taylor dadurch, daß er ohne ihre Einwilligung aus der Truppe des Herzogs ausgeschieden sei, einen dreijährigen Kontrakt gebrochen und eine Vertragsstrafe von £ 200 verwirkt. Auch Hemyngs bezeichnete in seiner klaren und kräftigen Klagebeantwortung Taylors Behauptungen als verleumderisch und bestritt jede Kenntnis von dem Verhältnis Taylors zu Garland und Genossen. Aus den Einzelheiten dieses Prozesses interessiert zunächst die hohe Summe von 11 Pfund, die für die alten Kostüme beansprucht wurde. Wenn auch die Zahl der Stücke nicht bezeichnet wird — es ist nur die Rede von «certeyne olde Clothes or apparrell which formerly weare players clothes or apparrell» —, so ist doch die geforderte Summe so beträchtlich, daß man erkennt, wie große Bedeutung der Kostümfrage von dem Theaterdirektor und dem Publikum beigemessen wurde. Ein Licht auf die Organisation einer Theatertruppe wirft die Erwähnung des Kontraktes zwischen Garland einerseits und Joseph Taylor und Genossen andererseits. Die betreffende Stelle lautet im Original folgendermaßen:

«But the said defendtes saie that yt ys alsoe true that there were Articles Indented of agreement made Concluded and agreed vpon the

ffiftenth daie of Marche in the yeare of our Lord one thousand six hundred and nyne in the seaventh yeare of the Kinges Maiesties Raigne betwene the defendt John Garland on thone parte and the plt and the said other defendtes. William Rowley Robt Dawes and Thomas Hobbes on the other parte wherin amongest other thinges yt was Covenanted Concluded Condiscended and agreed vpon by and betwene the said pties. and every one of them for himselfe therby did Covenant that they the said plt and defendtes should and would from the date of the said Indenture duringe the terme of three yeares Continue togeather in equall ffellowshippe and mutuall love and Companye and should and would diligentlie and Carefullie doe and ymploye his and their and every of their Industrye labour paynes and travell in for and about the furtheraunce advauncement and pformance of the matters and thinges menconed in the said agreement to the best beniffite Credite and advantage they possible Could accordinge to the meaninge of the said agreement. And if in Case yt should fortune any of the said Companye or pties vizt John Garland William Rowley Robt Dawes Thomas Hobbes and Josephe Tayler at any tyme or tymes duringe the said terme to goe depte or leave the rest of the said Companye or the Survivor of them wthout the Consent of the whole Companye then lyvinge first had and obtayned in wrytinge that then the rest of the said pties or Companye soe Continuinge stayinge and lyvinge togeather as aforesaid should and might haue take possesse enioye and Converte to their owne vses all such apparrell goodes money and other thinges as they then had or should duringe the said terme haue in stocke for touchinge or Concerninge their buissnes wthout any suite molestacon trouble Challenge or demaunde of them the said parties their executors administrators and assignes soe leavinge and deptinge from the rest of the said Companye as in and by the said Indenture of Agreement whervnto these defendtes for more Certeinty refferre themselues yt doth and maye more at large appeare And for the pformance of the Covenantes Contayned in the said Indenture the said Complt togeather with the said defendtes Willam Rowley Robt Dawes and Thomas Hobbes were by their obligacon bearinge the date of the said Indenture of agreement bound vnto the other defendt John Garlande in the some of twoe hundreth poundes as thereby likewise appeareth whervnto the said defendtes for further Certeinty doe likewise refferre themselues»

Über Joseph Taylor und Nathaniel Field vgl. auch E. K. Chambers in *The Modern Language Review* IV 395 f.

In *The Modern Language Review* IV 153ff. setzt E. K. Chambers seine Auszüge aus den Declared Accounts of the Treasurer of the Chamber fort (vgl. *The Modern Language Review* II 1ff., Shakespeare-Jahrbuch XLIII 311f.) und teilt einige Einträge mit, die sich auf die Regierungszeit Jakobs I. bis zum Tode Shakespeares beziehen. Wenn sie auch nicht viel neues bringen, so werfen sie doch einiges Licht auf die etwas verwickelte Geschichte der sogenannten «Revels companies». Eine besondere Wichtigkeit der Einträge besteht bekanntlich darin, daß neben der Truppe auch der Zahlungsempfänger genannt wird. Es ergibt sich aus den vorhandenen Nachrichten folgender Entwicklungsgang. Im Sommer 1600 tun sich die

Children of Paul's unter Edward Pearce auf. Im Herbst desselben Jahres eröffnen die Children of the Chapel ihre Aufführungen unter Henry Evans. Im April 1602 vereinigen sich Edward Kirkham und andere mit Evans. Im Januar 1604 wandeln sich die Children of the Chapel in Children of the Queen's Revels um. Sie verlieren die königliche Gunst schon im nächsten Jahre wegen der Aufführung von «Eastward Ho!» Kirkham tritt zu den Paulinern in Beziehung, führt aber die Blackfriars-Truppe unter dem Namen Children of the Revels (nicht mehr Queen's Revels) weiter. Im Februar 1606 sind die Revels in Ungnade wegen der «Isle of Gulls» von Day. Kirkham übergibt die Leitung seiner Knabentruppe an Robert Keyser, der sie als Children of the Blackfriars weiterführt. Im Herbst desselben Jahres stellen die Pauliner ihre Spiele ein und tun sich 1607 als King's Revels in Whitefriars auf. Auch die Blackfriars-Truppe ereilt im nächsten Jahre (März 1608) die Ungnade für Chapmans «Byron». Sie nehmen das Spiel im Winter wieder auf, aber unterdessen vermietet Evans Blackfriars an die Burbages, die dort die King's Men auftreten lassen. Die King's Revels in Whitefriars können sich nicht halten, und 1609 siedelt Keyser mit seiner Truppe, die sich nun Children of the Whitefriars nennt, dorthin über. Im Januar 1610 übernimmt sie Rosseter als Children of the Queen's Revels.

Die Stellung der öffentlichen Gewalten gegenüber dem Theater im Zeitalter Shakespeares schildert Philipp Aronstein in der Sonntagsbeilage 52 zur *Vossischen Zeitung* 604 vom 26. Dezember 1909.

Französische Schauspieler in England.

Die Geschichte des Auftretens französischer Schauspieler in England (vgl. W. J. Lawrence in der *Anglia* XXXII 61ff.) ist aufs engste verknüpft mit den politischen Beziehungen zwischen der englischen Krone und Frankreich. Der Aufenthalt des Earl of Richmond, späteren König Heinrichs VII., in Paris mochte den ersten Anlaß gegeben haben zu einem Besuch französischer Theatertruppen, vielleicht der Clercs de la Basoche oder der Enfants sans Souci. Für die Jahre 1494 und 1495 läßt sich der Aufenthalt französischer Komödianten am Hofe Heinrichs VII aus des Königs Rechnungsbüchern nachweisen. Wahrscheinlich waren sie schon früher gekommen, wie eine Erwähnung aus dem Jahr 1490, wo Franzosen am schottischen Hofe Jakobs IV. spielten, vermuten läßt. Was die Truppen aufführten, ist unbekannt; sicherlich wird der «Maistre Pierre Pathelin» nicht gefehlt haben. Dann werden für einen Zeitraum von über 130 Jahren keine französische Schauspieler in England bezeugt, wenn man nicht das Erscheinen von «6 Mynstrells of France that played affore the kings grace» im Jahre 1509 als ein Zeugnis rechnen will. Allerdings ist es unwahrscheinlich, daß die Besuche so lange unterbrochen gewesen sein sollen, umsomehr als bei John Heywood der Einfluß französischer Farcen deutlich zu spüren ist. Im Jahre 1629 trat eine französische Truppe im Blackfriars, im Red Bull und im Fortune-Theater auf, die einen kläglichen Mißerfolg hatte. Ob die Minderwertigkeit der Gesellschaft, die Eifersucht einheimischer Schauspieler oder das großes Aufsehen erregende Erscheinen von Schauspielerinnen die Schuld daran hatte, sei dahingestellt. Wenige Jahre später (1634/35) ge-

wann eine andere französische Truppe rasch die Gunst des Hofes und errang außer anderen Konzessionen auch die Erlaubnis, während der Karwoche zu spielen, was noch keiner englischen Truppe erlaubt gewesen war. Schließlich wurde ihr sogar der Bau eines Schauspielhauses gestattet, in welchem sie unter Leitung von Josias de Soulas, genannt Floridor, vom Mai bis zum Jahresschluß spielte. Die Gefühle der englischen Schauspieler gegenüber den französischen Kollegen äußerten sich unter anderm in Henry Glapthornes Komödie «The Ladies Priviledge» (gedr. 1640). Der Rest der Lawrence'schen Abhandlung zeigt den Höhepunkt des französischen Einflusses unter Karl II. Schon mit Beginn des 18. Jahrhunderts machte sich allmählich eine Reaktion dagegen geltend, die aber erst 1749 im Haymarket-Theater zu einem heftigen Ausbruch von Franzosenhaß gegen die Truppe von Jean Mounet führte.

Zur Bühnentechnik.

Ein Aufsatz von Albert H. Tolman über «Alternation in Staging Shakespeare» (*Modern Philology* VI 517ff.) wirft von neuem die Frage auf, ob es Fälle bei Shakespeare gibt, wo die Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß bestimmte Szenengruppen entsprechend den Grundsätzen der Brandl'schen Wechselbühne inszeniert wurden. Nach der Theorie Brandls wird bekanntlich zwischen zwei reicher mit Requisiten ausgestattete, auf der Hinterbühne spielende Auftritte eine Szene auf der Vorderbühne eingefügt, während deren die durch Vorhänge verdeckte Hinterbühne entweder geräumt oder neu hergerichtet wurde. Auch dem Inhalte nach sind diese Einschiebsel meist leicht als solche zu erkennen. Tolman führt fünf derartige Zwischenszenen an: «Richard II.» III 4, «Kaufmann von Venedig» III 5, «Antonius und Cleopatra» III 1, «Cymbeline» II 1 und «Wintermärchen» V 2. «Richard II.» III 4 ist die Gartenszene, die den Auftritt vor dem Schloß in Wales von der Absetzungsszene in Westminster trennt. «Kaufmann v. V.» III 5 liegt zwischen einer Szene in Porzias Hause und der Gerichtsszene. «Antonius» III 1 folgt auf Bankettszene II 7 und steht vor einem Auftritt in Caesars Haus zu Rom. Der Feldzug des Ventidius ist sonst in dem Stück von keiner Bedeutung. «Cymbeline» II 2 erfordert besonders viel Requisiten (vgl. die Worte Jachimos). Das Aufkommen der Maskenspiele mochte die reichere Bühnenausstattung erfordern, II 1 bereitet diese Schlafzimmerszene vor. Der Grund dafür, daß im «Wintermärchen» V 2 die Wiederversöhnung zwischen Leontes und Polixenes sowie die Entdeckung der Herkunft Perditas nur erzählt, nicht vorgeführt wird, hat wahrscheinlich auch seinen Grund darin, daß die Bühne für die Wiedervereinigung beider Gatten vorbereitet werden mußte.

Eine populäre Darstellung der Shakespeare'schen Bühne gab Gustav Binz in einem Vortrag, der im Sonntagsblatt 33—36 der *Baseler Nachrichten* vom 15., 22., 29. August und 5. September 1909 abgedruckt ist.

Um zu einer Vorstellung davon zu gelangen, wie zur Zeit Elisabeths die Theateraufführungen bei Hofe inszeniert wurden, sind zwei Wege möglich, die Anna Augusta Helmholtz-Phelan in ihrer Untersuchung über «The Staging of the Court Drama to 1595» (*Publications of the Modern*

Language Association XXIV, New Series XVII 185ff.) eingeschlagen hat: der Rückschluß aus Stücken, von denen wir, wie z.B. bei Lylys Komödien wissen, daß sie bei Hofe gespielt wurden, und die Ausbeutung der Rechnungsbücher, der für die Herrichtung der Hoffeste bestehenden Vorschriften usw., wie sie uns neuerdings namentlich in Feuillerats «Documents relating the Office of the Revels» an die Hand gegeben worden sind. Es erhebt sich dabei die Frage, ob, abgesehen von der reicheren Ausstattung, die durch die Zuschüsse der königlichen Schatulle ermöglicht wurde, wesentliche Unterschiede gegenüber der Inszenierung auf den öffentlichen Volkstheatern bestanden haben. Gab es außer dem Vorhang, der Hinter- und Vorderbühne trennte, noch einen, der die ganze Bühne verhüllte? An und für sich wäre es wohl nicht unmöglich gewesen, da wir annehmen können, daß die Bühnen die ganze Schmalseite der oft sehr langen, aber auch recht schmalen Säle einnahmen und nicht in ihrem vordersten Teil auf drei Seiten von dem Publikum umgeben waren. Daß Malerei reichlich bei der Ausstattung der Szenen verwendet wurde, daß realistische Requisiten jeder Art vorhanden waren, ergibt sich aus den Revels' Accounts mit Sicherheit. Aber waren diese Requisiten beweglich und wurden sie je nach dem Inhalt der Szene, zwischen den Akten und Szenen entfernt oder aufgestellt? Eine unbedingte Antwort auf diese Fragen läßt sich aus dem Material nicht gewinnen. Mit Sicherheit wissen wir nur: der Gebrauch von Vorhängen auf der Bühne ist wiederholt bezeugt; die Bühne zerfiel in Vorder-, Hinter- und Oberbühne; auch eine Versenkung gab es; realistische Requisiten und reiche Kostümierung wurde in ausgiebigster Weise verwendet. Kurz, die Hofbühne entspricht in der Hauptsache den öffentlichen Theaterbühnen, nur daß sie über reichlichere Mittel verfügt. Ehe wir aber nicht eine ins Einzelne gehende Beschreibung oder ein ganz authentisches Bild einer Bühne, wie man sie in den großen Palastsälen aufschlug, finden und wirklich der Beweis erbracht wird, daß auch vor der Bühne ein Vorhang war und daß ein regelmäßiger Requisitenwechsel stattfand, so lange ist es wahrscheinlich, daß «incongruent staging» das übliche war, d. h. daß die wichtigsten Requisiten sich während der ganzen Zeit des Spiels auf der Bühne befanden, aber einfach von den Zuschauern ignoriert wurden, wenn sie mit dem Inhalt der Szene nicht vereinbar waren.

VIII. Nachwirken der Elisabethaner.

Sidney's «Arcadia» und das Volksbuch vom «Gehörnten Siegfried».

In einer kleinen Abhandlung im *Archiv für neuere Sprachen und Literaturen* CXXI 287ff. teilt Friedrich Brie die Entdeckung mit, daß die komische Episode von dem Zweikampf der beiden Feiglinge Jorcus und Zivelles in dem Volksbuch vom gehörnten Siegfried aus Philipp Sidneys berühmtem Roman «Arcadia» herrührt. Die «Arcadia», zuerst 1590 gedruckt, wurde 1629 durch Valentinus Theocritus (Martin Opitz) ins Deutsche über-

tragen. Das Volksbuch lehnt sich so wörtlich an die Übersetzung an, daß damit ein weiterer Beweis für seine späte Entstehung gegeben ist. Schon in Sidneys Roman ist die Episode von dem Zweikampf des Dametas und Clinias so wenig organisch eingefügt, daß ihre Loslösung ohne Schwierigkeit gelang. Der Zweikampf findet auch im Volksbuch bei einer ähnlichen Gelegenheit, bei der Hochzeit Siegfrieds, statt. Gewisse Züge, die mit der verschiedenen Örtlichkeit des Zweikampfs zusammenhängen, sind natürlich abgeändert, aber sogar hier hat der Bearbeiter einmal vergessen, daß er seinen Zweikampf innerhalb gewöhnlicher Turnierschranken stattfinden läßt, und erwähnt das Ufer. Bei Sidney spielt sich der Kampf auf einer Insel ab.

Gustav Brockstedt (*Archiv* CXXIII 157ff.) bemerkt dazu, daß die Jorcus-Zivelles Episode des Volksbuches nur als Ersatz für das Motiv des Zweikampfes mit Dietrich von Bern im Rosengarten in die Überlieferung des Siegfriedliedes hineingekommen ist. In der Rosengartensage wird eine Demütigung Siegfrieds berichtet. Das paßte offenbar dem Verfasser des Volksbuches nicht, und er ersetzte die Geschichte durch eine andere Zweikampfgeschichte, die seinen Helden nicht belastete.

Anspielungen auf Shakespeare im 17. Jahrhundert.

Folgende Anspielung auf «Die Zähmung der Widerspänstigen» teilt G. Thorn-Drury in *Notes and Queries*, 10. Ser., XI 305, mit:

> «The Players have a Play, where they bring in a Tinker, and make him believe himself a Lord, and when they have satisfied their humour, they made him a plain Tinker again; Gentlemen, but that this was a great while agoe, I should have thought this Play had been made of me: for if ever two cases were alike, 'tis the *Tinkers* and *mine.*» — «The Lord Henry Cromwels Speech in the House. Printed, Anno Dom. 1659», S. 5.

Eine andere Anspielung bezieht sich, wenn auch nicht mit absoluter Sicherheit, auf Shakespeares «Richard III.» (*Notes and Queries*, 10. Ser., XI 465):

> «And if the Genius of the Land should aske thee, who hath beene so farre misled, to suffer the effusion of the blood of his loving and loyall Subjects? What would Conscience say, but the king? In the Tragedie of Richard the third, Questions being put, who had beene seduced to this and that execrable deed, Conscience or some Spirit cry'd Richard.» — «A True Discovery of the Kings Majesties Proceedings against the Parliament and this kingdome,» 1643, S. 6.

An derselben Stelle wird noch folgende Anspielung erwähnt:

> Sweating like butter'd Moors stew'd in their grease,
> Blenching each bush like a Justice of Peace, Serjeant, or Constable?
>
> «The Hue and Cry after those Rambling Protonotaries of the Times . . . .», London 1651, S. 3.

Shakespeare und englische Dichter.

Shakespeare-Ankläge bei Byron verzeichnet Philip H. Churchman in *Modern Language Notes* XXIV 126ff.

Die Bedeutung Shakespeares für Robert Browning macht G. R. Elliot in der *Anglia* XXXII 90ff. zum Gegenstand eines langen, aber sehr übersichtlich gegliederten Essays. Obwohl Browning von Jugend auf mit den Werken der Elisabethaner vertraut ist, steht er am Anfang seiner Laufbahn doch unter literarischen Einflüssen, die für Shakespeare und die dramatische Poesie keinen großen Raum lassen. Aber frühzeitig schon erwacht in ihm die Sehnsucht, sich in seiner Dichtung nicht von dem Subjektiven, sondern dem Allgemein-Menschlichen inspirieren zu lassen. Führer dazu wird ihm Shakespeare, der «objektive Dichter». In dem Bilde, das er sich von ihm macht, erblickt er die Züge, die ihm selber eigen sind: die Zurückhaltung gegen die Mitwelt, die Unempfindlichkeit für den Ruhm der Gegenwart, das völlige Verschwinden des Menschen hinter dem Werke. Mit ihm teilt er die Freude am Leben des Alltags, den Glauben, daß auch das Böse dem Guten dient, die Liebe zur Heimat und zum eignen Heim. Auch der lehrhafte Zug, der bei Shakespeare gelegentlich hervortritt, fehlt ihm nicht. Shakespeares dichterische Schöpferkraft ist ihm ein Abbild der göttlichen Schöpferkraft, wie er denn in seiner unpantheistischen Weltanschauung die Welt wie eine Bühne und Gott als den großen, schöpferischen Künstler ansieht. Den Einfluß Shakespeares auf sein eignes Schaffen hat Browning selbst zugegeben. Er lernte von ihm die menschliche Natur verstehen und abschildern. In der Form folgte er ihm nicht eigentlich, aber er eignete sich doch manches von ihm für seine eigne, mehr psychologische Methode an. «Paracelsus» ist nach Shakespeares Art auf breiter, einfacher Grundlage aufgebaut; mit drei Shakespeare'schen Helden, Hamlet, Richard III. und Brutus, bestehen verbindende Fäden. Während «Sordello» den Einfluß Shakespeares nicht zeigt, beweisen die folgenden Bühnenstücke ihn umsomehr, wie auch seine Briefe aus den Jahren 1835—46 die enge Bekanntschaft oft verraten. Browning war für große Theatereindrücke bis in sein Alter sehr zugänglich; Kean, Salvini, Macready hat er bewundert, und besonders des letzteren Othello hat stark auf ihn gewirkt. «Luria» und «The Return of the Druses» sind nach dem Vorbild des «Othello» geschaffen; auch die geplante, aber nicht ausgeführte Tragödie «Narses» sollte eine Art Othellodrama werden. Während in «Luria» Browning mehr in der Konzeption als in der Ausführung von Shakespeare beeinflußt wurde, steht es umgekehrt mit «A Blot in the 'Scutcheon». Dies Drama, in dem Browning der Bühnentradition am weitesten entgegenkam, zeigt die Einwirkung von «Romeo» und «Viel Lärm um nichts». Im «Stafford» finden wir Züge aus «Richard III.» (Clarence), «Richard II.» und «Heinrich VIII.»; «King Victor und King Charles» behandelt das Learmotiv. Brownings Eigentümlichkeit, sich auf einen Punkt zu konzentrieren, führte ihn zum Monodrama. Aber auch hier fand er in statischen Charakteren wie Caliban und Pandulpho Anregung bei Shakespeare. Im stillen war es wohl Brownings Ehrgeiz, sein größtes Werk auf dramatischem Gebiet zu schaffen. Seine stete Beschäftigung mit Shakespeare ließ ihn noch in seinem Alter an diesem Gedanken festhalten.

Shakespeare und deutsche Dichter.

Shakespeare'sche Einflüsse bei Schiller stellt Albert Morey Sturtevant (*Modern Language Notes* XXIV 129ff.) fest. Die Rede Illos («Die Piccolomini» II 6, 928ff.) ragt in ihrem Schwung und ihrer philosophischen Haltung weit über Illos sonstigen Charakter hinaus. Neben dem Schillerschen Idealismus, der darin zum Ausdruck kommt, mag hier als Vorbild Shakespeares «Julius Caesar» IV 3, 218—224 gedient haben. «In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne» ist ein Nachklang von Cassius' Worten:

> Men at some time are masters of their fates:
> The fault, dear Brutus, is not in our stars,
> But in ourselves, that we are underlings.

Max vergleicht Wallenstein («Wallensteins Tod» II 2, 734) mit dem «festen Stern des Pols», so wie Caesar von sich selbst sagt: «But I am constant as the northern star». Und in «Wallensteins Tod» II 2, 835 vergleicht Wallenstein sich selbst mit Caesar: «Was tu ich Schlimmres, als jener Caesar tat» usw.

Sturtevant erinnert daran, daß Schiller bei der Komposition des Wallenstein unter dem Einfluß von Goethes «Egmont» stand, der seinerseits wieder viele Spuren von Goethes Beschäftigung mit Shakespeares «Julius Caesar» zeigt.

Shakespeares Einfluß auf Platen wird mehrfach in den «Kleinen Platenstudien» von Schlösser (*Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte* IX 145ff.) sowie in einer Kontroverse (ebend. 360ff.) berührt, die zwischen demselben Verfasser und Helene Kallenbach wegen ihres im vorigen Jahrbuch erwähnten Aufsatzes stattfand (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLV 314; irrtümlich wurde dort der Name Helene Kaufmann angegeben).

Shakespeare und Bismarck.

Shakespeares Bedeutung für Bismarck faßt Karl Löschhorn (*Zeitschrift für deutschen Unterricht* XXIII 526f.) in folgenden Sätzen zusammen: «Schon in Göttingen verkehrte Bismarck hauptsächlich mit Engländern und bat seinen lieben Freund Astley in einem englisch geschriebenen Briefe um einige Bände des «alten Shakespeare», namentlich um «Richard III.» und «Hamlet», wie er denn auch seinen Hund Ariel nannte. Seine damaligen Lebensvorbilder waren Percy und der tolle Prinz Heinz; gleich diesen entwickelte sich sein Charakter. Als pommerischer Landedelmann suchte und fand Bismarck seine schönste geistige Erholung in der Beschäftigung mit den Werken des großen Briten und veranstaltete an der Seite seiner jungen Frau regelmäßig Shakespeare-Abende, auch bediente er sich seinen politischen Freunden gegenüber Shakespeare'scher Gestalten als Deckmantel für Anspielungen auf seine Parteigänger. Es beweist dies auch sein vertraulicher Briefwechsel mit dem General Leopold von Gerlach, dem einflußreichen Berater Friedrich Wilhelms IV., in dem Falstaff, Romeo, Trinculo, Fortinbras eine wichtige Rolle spielen und zu staatsmännischen Auseinandersetzungen benutzt werden. Auch in Bismarcks Reden begegnen uns Shakespeare'sche

Personen, wie außer dem schon genannten Percy Hamlet, mit dem er Napoleon III. vergleicht, John Cade, das Vorbild des unduldsamen, unfehlbaren Papstes, Prospero im «Sturm», der ausruft: «Reif sein ist alles». — Daß bei Bismarck und Shakespeare ein inniges Naturgefühl und eine damit zusammenhängende tiefe Religiosität wie rein künstlerische, auf Ahnungen und Träumen beruhende Geistesanlage bemerkbar ist, hat Böhtlingk[1]) allerdings bewiesen, doch reichen die vom Verfasser dabei aufgeführten Gründe leider nicht aus, um Shakespeares und Bismarcks Wesen in eine durchgehende Parallele zu stellen.»

Das Londoner Shakespeare-Memorial.

Der Plan, Shakespeare durch ein Nationaltheater zu ehren, ist seiner Verwirklichung um einige Schritte näher gerückt. Im Juli wandte sich das Komitee an das London County Council mit der Bitte um einen geeigneten Platz für das zu erbauende Theater. Im Oktober erschien ein vom Londoner Oberbürgermeister unterzeichneter Aufruf, worin zur Sammlung von £ 500 000 aufgefordert wird, die zur Deckung der Kosten für notwendig gehalten werden. Am 23. Oktober fand im Mansion House unter Vorsitz des Oberbürgermeisters eine große Versammlung statt, zu der u. a. die Bürgermeister von ganz England geladen waren. Der Staatssekretär Aug. Birrell und besonders Ellen Terry verstanden es, durch ihre Worte Stimmung für den großen Plan zu machen. Die Vertreter der Städte versprachen, an ihren Orten dafür zu agitieren, damit die Geldsumme, zu der ein unbekannter Geber nicht weniger als £ 70000 beigesteuert hat, so zeitig zusammengebracht wird, daß das Nationaltheater am 300jährigen Todestage Shakespeares eröffnet werden kann. Wenn die Sammlung bisher den erhofften Erfolg noch nicht gehabt hat, so liegt das wohl daran, daß das öffentliche Interesse zunächst durch die großen Wahlen völlig in Anspruch genommen war.

Für die Errichtung nicht eines Shakespeare-Monumentes, sondern eines Nationaltheaters mit wechselndem Spielplan tritt Max Meyerfeld in der *Neuen Revue* Nr. 7 vom 11. Februar 1909 ein. Förderung der Ringenden: das sollte einer der wichtigsten Programmpunkte dieses Theaters sein, dessen Tätigkeit von der Zensur nicht beschränkt werden dürfte, an dessen Spitze kein actor-manager nach der üblichen Londoner Art gehörte, an dessen Leitung aber Männer wie Granville-Barker und William Archer beteiligt sein müßten.

[1]) «Bismarck und Shakespeare» 1908. Vgl. hierzu E. Marcks «Bismarck» 1909, I 276f.: . . . Shakespeare blieb seiner heroischen Art auf Lebenszeit unter allen Dichtern am verwandtesten — die dramatische und elementare Gewalt seines Lebens und seines Wesens hat immer am meisten Shakespearische Züge behalten, und Shakespearische Worte begleiten ihn durch seine große Laufbahn, ohne daß man Shakespeare zu unmittelbar als Bildner oder gar als Lehrer Bismarcks in Anspruch zu nehmen braucht.

IX. Shakespeare auf der modernen Bühne.

Reformbewegung und Shakespare-Dramaturgie.

Gegenüber den zum Teil großartigen Versuchen der neueren Zeit, die Werke Shakespeares nach englischem Vorbild in den Rahmen einer glänzenden Bühnenausstattung zu spannen, macht sich seit einigen Jahren eine Reformbewegung geltend, deren Zweck es ist, die szenische Ausschmückung bei der Darstellung des höheren Dramas wesentlich zu vereinfachen. Dieser Reformbewegung will auch die Übersetzung dienen, die Jocza Savits von Sidney Lees Aufsatz „Shakespeare and The Modern Stage“ (*The Nineteenth Century*, Januar 1900) in der *Kreuzzeitung* 41, 43, 45, 47 und 49, 26. bis 30. Januar 1909, veröffentlicht hat. In einem kurzen Vorbericht, bemerkt Savits, daß Sidney Lee im Irrtum sei, wenn er glaube, daß in allen Hauptstädten des deutsch sprechenden Europas die Dichtungen Shakespeares nach anderen Grundsätzen in Szene gesetzt werden, als wie sie an den großen Londoner Bühnen herrschen. Vielmehr hätten sich die tonangebenden deutschen Bühnen, abgesehen von der ehemaligen Münchener Shakespeare-Bühne, gerade zu dem von Sidney Lee heftig bekämpften Aufgebot der prunkhaftesten und kostspieligsten Ausstattung bekannt. Denselben scheinbar in England weit verbreiteten Irrtum von der elisabethanischen Einfachheit deutscher Shakespeare-Aufführungen bekämpft auch ein Aufsatz der *Contemporary Review*, Juni 1909, über «Shakespeare and the German Stage», in welchem der Verfasser («Eulenspiegel») interessante Vergleiche zwischen englischer und deutscher Shakespeare-Verehrung und -Darstellung zieht und dem englischen Publikum eine Beschreibung von Reinhardts Experimenten gibt.

Auch die praktischen Versuche des vergangenen Jahres, unserer modernen Bühne eine neue Gestaltung zu geben, haben sich wiederum an den Namen Shakespeare geknüpft. «Als Datum der Theatergeschichte», sagt Oskar F. Walzel in seinem Aufsatz über Bühnenfragen der Gegenwart (*Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik* III 491ff., 523ff.), «darf die Aufführung des «Hamlet» in der Form, die der Dresdner Architekt Prof. Fritz Schumacher dem Bühnenbilde geliehen hat, neben der Uraufführung der «Elektra» auf starke Beachtung Anspruch erheben. Ein echter Künstler versuchte da, die Aufgabe einer stilisierten Bühne zu lösen. Nicht Wirklichkeit sollte dem Zuschauer vorgetäuscht, sondern dem dramatischen Kunstwerk in der Bühnenausstattung nur ein künstlerischer Rahmen geliehen werden. Auf engen Raum zusammengedrängt, vor allem von sehr geringer Tiefe ist die Bühne, auf der Schumachers «Hamlet» spielt. Der Gedanke einer Reliefbühne, der das Münchener Künstlertheater vom Sommer 1908 trug, wurde mit eignen und neuen Mitteln auch hier verwirklicht. Es galt da wie dort, einen Sieg über den noch immer herrschenden Naturalismus der Inszenierung zu erringen.» Das Neue der Reliefbühne liegt aber nicht so sehr in der Absicht, die Bühne vom Zwange der Illusion frei zu machen — dazu kamen schon die Dramaturgen von Tieck und Immermann bis zu Savits und Lautenschläger, die, um raschen Szenenwechsel zu ermöglichen, für die Wiederbelebung der alten Shakespearebühne eintraten — als darin, daß man eine malerische Bild-

wirkung zu erzielen suchte. Zu diesem Zwecke verwendete man in München eine Bühne, deren Gesamttiefe nur 8,70 m Tiefe betrug. Dabei wurde die Hinterbühne nur benutzt, wenn Fernbilder zu stellen waren. Gerade durch diesen Zug unterscheidet sich die Reliefbühne von der Shakespeare-Bühne alter und neuer Zeit: diese verwertet die Hinterbühne nur für Innenszenen jene fast ausschließlich für die Darstellung von Landschaftsbildern. Das Bild, das die Dresdner Bühne im «Hamlet» zeigte, schildert Alexander v. Weilen (*Neue Freie Presse* 16083 vom 1. Juni 1909) folgendermaßen: «Die Bühne zerfällt in zwei Teile, eine schmale Vorderbühne, von der einige Stufen zu einer ebenfalls wenig tiefen Hinterbühne emporführen. Die linke Seite ist flankiert durch einen wallenden dunklen Vorhang, die rechte durch drei mächtige Steinbogen. Der Hintergrund kann verschiedene weitausblickende Prospekte aufnehmen. Diese Grundlage bleibt fest und ist ebenso brauchbar für die Terrassenszenen, wie für den Kirchhof oder die Landschaft, in der Hamlet zum ersten Mal dem Fortinbras begegnet. Für Interieurs wird nun die Bühne seitlich noch mehr verengt, indem die Zimmer in diesen Raum hineingebaut werden, immer mit Benützung der Hinterbühne, die dann offene Galerie oder Treppenhaus zeigt, die feststehenden Flügel werden entweder durch Vorhänge gedeckt, oder, wie zum Beispiel im Thronsaale, derartig verwendet, daß die Steinbogen Flügel des Raumes darstellen.» Während v. Weilen die wundervolle, ergreifende Schönheit einzelner Bilder nicht genug hervorheben kann, äußert er doch eine Reihe von Bedenken Namentlich Szenen, die ein größeres Personal erfordern, sind durch die geringe Tiefe der Bühne aufs äußerste beengt; überhaupt wird die freie Bewegung sehr gehemmt (z. B. in der Fechtszene). Der Gesichtsausdruck des Schauspielers wird bei hell beleuchtetem Hintergrunde auf der dunklen Vorderbühne undeutlich: «es erweist sich, selbst in dieser wahrhaft vollendeten Durchführung, daß die Reliefbühne auch nicht die allein seligmachende Befreiung von der Konvention bietet, ja daß sie nur eine andere Spielart derselben bringt, die ebenso an Nachsicht, Phantasie und guten Willen des Zuschauers appelliert wie alle früheren szenischen Einrichtungen.» Auch die häufigen Verwandlungen bei geschlossenem Zwischenvorhang — mochten sie bei der Einfachheit der Bühnendekoration sich auch noch so rasch vollziehen — wirkten zersplitternd und abspannend, und bewiesen aufs neue die Notwendigkeit, Hamlet nicht nach dem Original, sondern in einer Bearbeitung aufzuführen.

Anregungen, wie der häufige Szenenwechsel bei möglichstem Festhalten am Original zu beschränken sei, will E. E. Lehmann geben in einem Aufsatz: Wie soll man Shakespeare inszenieren? (*National-Zeitung*, Sonntagsbeilage 19, 9. Mai 1909). Er sieht ein Mittel dazu in der Kombinierung mehrerer Schauplätze in einem Bühnenbild. Beispielsweise will er den ersten Akt von «Romeo und Julia» mit nur einmaligem Dekorationswechsel durchführen, wobei er der ersten Szene folgende Gestaltung gibt: «Auf dem oberen Teil der Bühne dehnt sich, ganz so wie in dem wirklichen Verona, ein freier Platz aus. Von diesem Platz führt eine enge, auf beiden Seiten von Mauern begrenzte Gasse bis zu dem vorderen Teile der Bühne, ganz nahe zum Proszenium hinab. Links vom Zuschauer begrenzt die Mauer die Besitzung der Capulets: ein sich nach vorn ausdehnender Garten,

der im Hintergrunde, also gegen den im oberen Teil der Bühne befindlichen Platz zu, wieder von einem schloßartigen Gebäude begrenzt wird. Eine praktikable Tür führt von Julias Schlafgemach in den Garten; hier spielt sich ein Teil der Szenen zwischen Julia und der Amme ab. Auf der anderen Seite der schmalen Gasse, gleichfalls von der höheren Mauer rechts begrenzt, liegt das Franziskanerkloster des Bruders Lorenzo. Zu dem Kloster ist auf der anderen Seite des sich auf der oberen Bühne ausdehnenden freien Platzes ein dem Zuschauer unsichtbarer Eingang, sowohl aus dem Hause der Capulets wie aus dem Kloster, gedacht. Die Eingangsszene des ersten Aufzuges, die Schlägerei zwischen den Bedienten, geht oben auf dem Platze vor sich; zieht sich dann die Gasse hinunter gegen das Proszenium, bis zum Auftritt des Prinzen, der gerade so wie Capulet und die Gräfin Capulet oben auf dem Platze erscheint. Ebenso erscheint Romeo bei seinem ersten Auftreten zunächst auf dem vom Zuschauer aus höher gelegenen Platze und geht langsam mit Benvolio die Gasse gegen den Vordergrund hinunter, wo sich die erste Unterredung zwischen den beiden abspielt. Die dritte darauf folgende Szene zwischen der Gräfin Capulet, der Wärterin und Julia geht links im Garten der Capulets vor sich.» In dieser Weise zeigt der Verfasser, wie die 23 Verwandlungen des Originals sich auf bloß sieben zurückführen lassen.

Unter den dramaturgischen Aufsätzen, in denen Alfred Freiherr von Berger seine Hamburger Erfahrungen niederlegte, enthält der eine Aphorismen zur Darstellung des «Hamlet» (*Österreichische Rundschau* XXI 441 ff., 15. Dezember 1909). Er unterscheidet danach bei seinen Aufführungen fünf große Szenengruppen, die er durch folgende Überschriften charakterisiert: 1. wie Hamlet durch ein Gespenst die Ermordung seines Vaters erfuhr, 2. wie Hamlets Feinde ihm sein Geheimnis zu entlocken versuchen, 3. wie Hamlet seine Rache versuchte, wie sie ihm mißlang, und er nach England verschickt wurde, 4. wie Hamlet wunderbar gerettet wurde und nach Dänemark zurückkam, und was während seiner Abwesenheit zu Hause geschah, und 5., wie Hamlets Feinde ihm nach dem Leben strebten und wie er sterbend seine Rache doch noch vollzog. Eine Folge dieser Disposition ist, daß er, entgegen dem üblichen Gebrauch, die erste Szene des Aktes noch zum zweiten zieht, da die Ophelia-Szene die höchste Steigerung und zugleich den Abschluß der Spionierszenen bildet. In dieser Szene soll sich Hamlet dem Mädchen, das er liebt, verraten, und der König erkennt, daß weder Wahnsinn noch Liebe im Spiel ist, sondern daß Hamlet etwas Gefährliches im Gemüte brütet. Den dritten Akt schließt Berger mit der dritten Szene des vierten Aktes der Buchausgabe, d. h. mit der Entsendung nach England. Zur Darstellung von Hamlet's Monolog (III 1) bemerkt er, daß hier die Dekoration dem Schauspieler zu Hilfe kommen muß. Hamlet wandert in Gedanken versunken auf der Galerie, die um einen der gewaltigen Ecktürme von Helsingör herumläuft und in einen Saal mündet, der den Vordergrund der Bühne bildet. Man sieht Hamlet von der Galerie her kommen; die ersten Worte, die das Publikum hört: «Sein oder Nichtsein», sind nicht der erste Satz des Selbstgespräches, nicht das thema probandi. Die erste Hälfte des Monologs ist schon außerhalb gesprochen. Hamlet überlegt: Warum habe ich die Tat noch nicht getan? Gibts einen ähnlichen Fall widersinnigen Verhaltens?

Ja! Das Leben aller Menschen ist so unglücklich, daß ein freiwilliger Tod dem Leben vorzuziehen wäre. Warum tun wir es nicht? Wie auf einer Wage wägt der Mensch Tod und Leben gegeneinander ab: Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage.

Mit der Inszenierung von Shakespeares «Sturm» beschäftigt sich der Briefwechsel des Regisseurs A. P. Lensky mit dem Komponisten A. S. Arensky, der in dem St. Petersburger *Jahrbuch der kaiserlichen Theater*, Bd. IV (1909), veröffentlicht wurde. Die folgenden Mitteilungen aus diesem Briefwechsel verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Richard Gebhard in St. Petersburg. Am 31. Oktober 1905 erschien auf der Bühne des «Kleinen Theaters» in Moskau Shakespeares «Sturm» mit Arenskys Musik. Der Regisseur Lensky hatte sich an den Komponisten gewandt mit der Bitte, eine Musik zum «Sturm» zu liefern, und dabei genaue theoretische Angaben über den Charakter dieser Musik und die ganze Inszenierung gemacht. Diesen Angaben ist dann Arensky auch mit geringen Abweichungen gefolgt. Er verlangte ein Orchester von 45—50 Mann und ein besonderes Instrument, welches das Geräusch des Sturmes musikalisch wiedergibt und das Lensky aus der kaiserlichen Oper besorgen sollte. Arensky weigerte sich, bei jeder Erscheinung des Ariel ein Leitmotiv ertönen zu lassen, da Ariel zu häufig erscheint; Lensky hatte dieses verlangt, indem er ausführte, der Flug Ariels höre sich für ihn an teils wie das Schwirren von Libellenflügeln, teils wie schwankender Schmetterlingsflug, begleitet von dem Summen einer großen Fliege. Auf ein Leitmotiv zum Kaliban verzichtet Arensky mit dem Bemerken, diese Figur sei so wenig ästhetisch, daß eine Musik dazu nicht möglich und auch unnütz sei. Arensky dringt darauf, daß beim Einstudieren des «Sturms» ein Musiker zugegen sei, um die Schauspieler das an einigen Stellen notwendige Melodeklamieren zu lehren. Die Dekorationen betreffend bemerkt Lensky, daß man in der ersten Szene die Silhouette des Schiffes mit zerrissenen Segeln und zerbrochenen Masten, durch Tüll verschleiert, sieht, während das Orchester den Sturm musikalisch darstellt. Dann verdunkelt sich die Bühne ganz und aus der Dunkelheit tritt zuerst die hell beleuchtete Figur Prosperos mit erhobenem Zauberstaube hervor, zu seinen Knieen mit dem Ausdruck des Schreckens und Mitleidens Miranda. Prospero trägt einen bis zur Erde herabhängenden Zaubermantel mit kabbalistischen Zeichen und schönem Faltenwurf, Miranda ein phantastisches Kostüm ohne Anspielung auf irgend eine Epoche, nur schön und anmutig. Ihr ganzes Wesen bezeichnet Lensky als «kristallklar ohne jede heftige Bewegung, ohne einen lauten Ton.» Dann lichtet sich die Bühne allmählich, die Sturmmusik klingt aus, und der Dialog zwischen Prospero und Miranda beginnt. Der Briefwechsel enthält noch viele treffende Bemerkungen und ist für jeden Regisseur und Schauspieler sehr lesenswert.

Bücherschau.

The Cambridge History of English Literature. Edited by A. W. Ward and A. R. Waller: Vol. III: Renascence and Reformation. XII, 587 Ss. Vol. IV: Prose and Poetry. Sir Thomas North to Michael Drayton. XII, 582 Ss. Cambridge University Press 1909. Preis: 9 s.

Zum Ende des Jahres 1907 erschien der erste Band dieser auf 14 Bände berechneten Geschichte der englischen Literatur, heute, nach zwei Jahren, liegen schon vier Bände vor und eine Notiz verkündet, daß Band V und VI zu Ostern erscheinen sollen, Band VII noch vor Ende 1910. Für die weiteren Bände können wir ein immer beschleunigteres Tempo der Publikation annehmen. Das ist gewiß eine ganz erstaunliche, bisher nicht erreichte Leistung. Sie übertrifft noch die «Cambridge Modern History», die aus derselben Druckerei und dem gleichen Geiste hervorgegangen ist, zum Teil die gleichen Namen der Herausgeber hat. Die Methode vervollkommnet sich immer mehr, so daß wir erwarten können, daß die Universität Cambridge bald den ganzen Umkreis der Wissenschaft in schönen gleichmäßigen Bänden der Welt vorlegen kann.

Welches ist nun die Methode, die eine so erstaunliche Produktivität und Promptheit zeitigt? England rühmt sich, in der Volkswirtschaft theoretisch und praktisch der Welt ein Vorbild gegeben zu haben; und aus dem Wirtschaftsleben hat man hier ein Prinzip auf das geistige übertragen: die Arbeitsteilung. An der Spitze stehen zwei Direktoren. In der Cambridge Modern History waren es noch sechs. Die Ressorts, die jedem unterstanden, waren dort wohl vielseitiger, in der mehr geschlossenen englischen Literaturgeschichte glaubte man bei größerer Konzentration der Editoren eine exaktere Funktion des ganzen Apparates zu erzielen. Dieser Apparat besteht nun aus einem Heer von gelehrten Autoren, deren Menge wiederum Erstaunen erregt. In den vorliegenden zwei Bänden zählen wir 30 Mitarbeiter, von denen wenige zwei-, ganz selten dreimal in den verschiedenen Bänden wiederkehren, den meisten aber nur ein kleines Kapitel von 24 Seiten im Durchschnitt zur Bearbeitung übergeben war. Das erklärt nun die Schnelligkeit des Erscheinens, ein bewunderungswertes Stück geistiger Feldherrnkunst der beiden Editoren.

Das Bild der Gelehrtenrepublik ist seit lange gerade den Universitäten geläufig, hier wird uns ein anderes aufgedrängt, das einer Gelehrten-

fabrik, ein Bild, das den Unterschied im Verhältnis von Arbeitsweise zur Leistung zu Gunsten der Industrie gegen das geistige Werk wohl in scharfe Beleuchtung rückt.

Schon einmal ist an dieser Stelle (Bd. XLIV, S. 312) diese Methode als dem Wesen der Geschichtsschreibung, insbesondere der Literaturgeschichte zuwider, gerügt. Geschichte ist in erster Linie Auswahl und nicht nur der einzelnen Geschehnisse aus der unübersehbaren Fülle der Wirklichkeit, sondern mehr noch der Stellung und Bedeutsamkeit der Einzelerscheinung im Ebenmaße des Aufbaues. In der Unter- und Einordnung des Kleinen und Geringfügigen in die großen Entwicklungslinien liegt ihr künstlerisches Teil, ohne das sie nicht Geschichte ist. Es scheint nicht unnötig, solche oberste Wahrheiten den Editoren dieses Werkes vorzuhalten. Wir lesen in der Vorrede zum ersten Bande unter den drei leitenden Gesichtspunkten für die Mitarbeiter als ersten und einzig methodischen die Mahnung, «den sekundären Schriftstellern eine adäquate Behandlung zukommen zu lassen, anstatt sie von ein paar großen Namen überschatten zu lassen.» Die Herausgeber könnten sich mit dem Worte «adäquat» wohl decken, wenn wir nicht weiter erführen, daß «*In an enquiry embracing the history of motives, causes, and ends, it is often far less important to dwell on 'leading' personalities and on the main tendencies of literary production, than to consider subsidiary movements and writers below the highest rank . . . While therefore, anxious that not less than justice shall be dealt out to the works of better-known writers, the editors have tried so to plan these volumes that something more than the mere justice with which works designed on a smaller scale have had to content themselves may be given to less known writers.*» Das ist wenigstens eine klare Interpretation des Wortes «adäquat»: man tut den Großen «nicht weniger als Gerechtigkeit», den kleinen aber «mehr als bloße Gerechtigkeit». So wird Spenser in einem Kapitel von 36 Seiten (III, 12) mit seiner ganzen Dichtung und seinem Kreise abgetan, die unbedeutenden Dichter der Spenser-Schule erhalten ein Kapitel von 20 Seiten (IV, 12). Eine Gruppe von Schriftstellern, Verfasser von Garten- und Haushaltungsbüchern «nicht Literatur, sondern ein Speicher von Tatsachen, praktische Führer für Landbaubeschäftigung» (IV, S. 314) würden sich wohl voll Staunen mit gleicher Berechtigung in einem Kapitel hier behandelt sehen. Denn das sind nicht etwa bedeutsame Geister, die wie im Altertum Varro und Cato, als eine Frucht ihrer vielseitigen Tätigkeit auch über Landbau geschrieben, sondern nichts als solche praktische Führer.

Sehr bezeichnender Weise ist dies der einzige methodische Grundsatz, der einzige Leitstern, unter dem sich der Stab von Mitarbeitern an sein Werk begab. Der zweite Punkt, die Berücksichtigung des Einflusses fremder Literaturen, enthält eine Selbstverständlichkeit, bei der man nur erstaunt ist, daß sie besonders betont werden mußte. Wie wollte man wohl eine Literaturgeschichte der Renaissance schreiben, ohne diese Rücksicht. Der dritte berührt ein äußeres Hilfsmittel, die Beifügung einer genügenden Bibliographie zu jedem Kapitel, die denn auch jedesmal mehr als ein Fünftel des Bandes einnimmt.

Sollen wir die große Klugheit der Herausgeber bewundern, daß sie mit diesem einzigen methodischen Wink nach zwei Seiten ihrem Werke

einen Dienst leisteten? Einmal machten sie jedem Mitarbeiter Mut, auch seinen kleinsten unbedeutendsten Abschnitt mit aller Wichtigkeit und Bedeutsamkeit vorzutragen wie ein anderer, der eine wirklich wichtige, ihre Zeit bildende und fördernde Erscheinung zu bearbeiten hat. Der demokratische Gedanke, der sich schon in der Arbeitsteilung ausspricht, feiert in diesem Geiste, der das Werk durchweht, seine schönsten Triumphe. Nach der anderen Seite läßt sich unter dieser Devise der Mangel jeglicher Einheit am besten decken. Wenn es als ein Vorzug gilt — und die Kritiken englischer Tagesblätter haben das begierig lobend aufgegriffen — Kleines und Großes mit gleicher Wichtigkeit zu behandeln, so wird von vornherein jedes zu einer inneren Einheit notwendige Gleichgewicht gestört; dann braucht man nicht mehr, wie es eine echte Geschichtsschreibung verlangt, bei jedem Satze das Bild des Ganzen vor Augen zu haben, um ihm in Rücksicht auf dieses Ganze seine Stellung anzuweisen.

Die Arbeitsteilung dieses Werkes hat nicht einmal mehr die Entschuldigung des Spezialistentums, daß die gewaltig anwachsenden Stoffmassen einer Wissenschaft kein Einzelner mehr bewältigen kann. Denn es handelt sich hier nicht darum, daß einer «Autorität» ein bestimmtes Gebiet, eine geistige Strömung übertragen wäre, deren Geschichte sie im Zusammenhang darzustellen hätte, so daß wir durch die Tiefe und Bedeutsamkeit des Entwicklungsbildes auf einem Gebiete, etwa der religiösen Strömungen im 16. Jahrhundert, für die Ungleichheit des Ganzen entschädigt würden. Hier behandelt ein Autor «The Reformation Literature in England», ein zweiter «The Dissolution of the Religious Houses», ein dritter «Reformation and Renascence in Scotland», ein vierter «The Marprelate Controversy», ein fünfter Hookes «Laws of Ecclesiastical Polity», ein sechster «The Authorised Version», abgesehen von einer Fülle von religiöser Einzelliteratur, die unter andere Kapitel verteilt ist. Die Folge davon ist, daß jeder sich ängstlich in seinem Gehege hält und sich mit Sätzen, wie «dies wird an anderer Stelle besprochen», jeden weiteren Ausblick hemmt, so daß diesen Verfassern nicht einmal die Freiheit des Essayisten bleibt, die Gelöstheit einer Sonderdarstellung durch breite Basis und weite Perspektive mit dem Ganzen eines Zeitbildes zu verbinden. Darum muß sich der Verfasser der Reformationsliteratur (III c. 2) mit einem trockenen Bericht über Tindales Bibelübersetzung begnügen, weil im vierten Band c. 2 eine besondere Abhandlung über die englische Bibel folgt, die uns freilich zum Beginn in eine weder sehr angebrachte noch befriedigende Untersuchung über den literarischen Wert der Bibel als hebräische Literatur verwickelt. Soviel der Detailmalerei auch in diesen über beide Bände zerstreuten Kapiteln geboten wird, ein Bild der englisch-schottischen Reformation wird wohl keiner daraus gewinnen. Und wenn wir uns nun der eigentlichen Kunstliteratur zuwenden, so fehlt uns doch das, was diese Kapitel hätten geben müssen: ein wichtiger, wenn nicht der wichtigste kulturhistorische Hintergrund. Hier aber ist die innere und äußere Zusammenhanglosigkeit, wie zu erwarten, noch schlimmer, denn die Darstellung einer Kunstentwicklung kann Zerstücktheit noch weit weniger vertragen. «The New English Poetry», «Spenser», «The Elisabethan Sonnet» (mit Ausschluß von Shakespeare), «The Song-Books and Miscellanies», «Robert Southwell. Samuel Daniel», «Thomas

Campion», «The Successors of Spenser», «John Donne» usw., alle sind in einzelnen zerstreuten Kapiteln behandelt, als ginge das eine das andere nichts an, als hinge die englische Lyrik nicht auf das innigste untereinander zusammen, als wären nicht Lieder und Sonette zum Teil von denselben Dichtern verfaßt. Gerade den gleichen Geist, der in der verblüffenden Vielseitigkeit der Lyrik jener Tage herrscht, zu untersuchen und klarzulegen, die bedeutsame Linie, die von den Anfängen bis in das 17. Jahrhundert führt, zu zeichnen, wäre die Aufgabe einer Literaturgeschichte. Aber kaum scheint einer vom anderen etwas zu wissen. Der Verfasser von «John Donne» weiß nicht, daß in dem Kapitel über die Liederdichtung nachgewiesen ist, wie hier die von Petrarca her gewiesene Lyrik überwunden ist. Er findet das neue bei Donne, daß er die englische Lyrik, die «*flowed continuously in the Petrarchian channel*» überwunden hat. Das sind nicht einzelne Widersprüche, das ist der Fehler der Methode.

Über einzelne Leistungen kann hier nicht geurteilt werden. Daß bei der Fülle der Verfasser sich Einzeldarstellungen und Nachrichten genug finden, die lobenswert und anregend sind, wer wollte daran zweifeln. Es kann an dieser Stelle um so mehr davon abgesehen werden, als, obgleich die übrige Literatur schon bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts geführt ist, das Drama und somit Shakespeare erst in den folgenden zwei Bänden behandelt wird. Und liegt nicht selbst in dieser Anordnung etwas Verblüffendes? Daß das Drama in der Elisabethanischen Literatur nicht nur die Krone und höchste Blüte war, sondern daß es aller Literatur Richtung lieh, kann niemand bezweifeln, der das geistige Bild dieser Zeit vor Augen hat. Das ganze englische Volk war damals dramatisch gestimmt. Auch seine Lyrik verleugnet diese Richtung nicht, nicht nur daß sie in das Drama so vielfach verflochten ist, ihr ganzer eigentümlich öffentlich-geselliger Charakter zeigt dies. Die Reformationsliteratur, die Predigt, die Schulgelehrsamkeit, alles bedient sich der dramatischen Form und wird auch in den nicht dramatischen Produktionen von dramatischem Geiste beseelt. Und doch könnte man diese zwei Bände englische Renaissanceliteratur lesen, ohne zu wissen, daß es ein Drama in jener Zeit gab. — Muß man das Volk auf die Gefahren einer Arbeitsmethode aufmerksam machen, in dem die Generation noch nicht ausgestorben ist, in der Männer wie Ruskin und Morris gelehrt und gewirkt haben? Müssen neue Lehrer kommen, die ihnen sagen, daß das Kunstgewerbe doch eher noch solche Prinzipien der Arbeitsteilung ertragen kann, als die Geschichtsschreibung?

Heidelberg. Marie Gothein.

Bruno Busse, Das Drama. I. Von der Antike zum französischen Klassizismus. Mit 3 Abbildungen im Text. Aus Natur und Geisteswelt. 287. Bändchen. Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig 1910. 136 S. Preis: geb. 1,25 M.

Eine gedrängte Übersicht über die Entwicklung der dramatischen Dichtung bei allen Kulturvölkern gab es bisher nicht. Julius Leopold Kleins groß angelegte «Geschichte des Dramas» blieb ein Torso von 13 Bänden und

die Arbeiten von Prölß und Creizenach zur Geschichte des neueren Dramas schlossen große Gebiete der Entwicklung von vornherein aus. Witkowskis «deutsches Drama des 19. Jahrhunderts» beschränkte sich ebenfalls auf ein Spezialgebiet. So konnte eine Lücke in der Literatur ausgefüllt werden, und sie wird es, soweit der vorliegende erste Band der Busse'schen Arbeit einen Schluß auf das Ganze zuläßt. Eine Darstellung der Geschichte des Dramas von seinen primitiven Anfängen bis in die subtil verfeinerte dramatische Manier unserer Tage erfordert, wenn sie lesbar sein soll, neben der nötigen philologischen Gründlichkeit vor allen Dingen ein künstlerisches Vermögen, charakterisieren, psychologisch abgrenzen zu können. Die Aufhäufung gelehrten Wustes tötet jegliches Interesse, die temperamentvolle Darstellung, der eigene Blick erst gibt das Leben. Und in Busses Arbeit pulsiert ein urgesundes, frisches Leben. Man geht mit Vergnügen den zuweilen etwas eigenwillig vorgetragenen Ansichten des Verfassers nach, weil man spürt: hier spricht einer, der etwas persönliches zu sagen hat und nicht nur längst bekanntes mehr oder weniger geschickt wiederkäut. Man möchte um Kleinigkeiten mit ihm rechten, aber der entschieden große Zug, der durch das Ganze geht, läßt einen die Kleinigkeiten vergessen. Ob Busse in der Behandlung des antiken Dramas Sophokles oder Euripides künstlerisch umreißt, ob er das elisabethanische Drama oder Calderón oder den französischen Klassizismus charakterisiert, immer spricht eine intime Kenntnis des Einzelnen, eine glänzende Anpassungsfähigkeit, ein scharfer Kunstverstand aus seiner Darstellung. Das Kapitel «Shakespeare» gehört mit seinen 20 Seiten, seiner leisen Polemik, seiner gründlichen Belesenheit und seiner ausgezeichneten Darstellung zum Besten, was auf so engem Raum über Shakespeare geschrieben worden ist.

Dresden. Christian Gaehde.

Wilhelm Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. IV. Bd.: Das englische Drama im Zeitalter Shakespeares. I. Teil. Halle a. S., Max Niemeyer, 1909. XI, 702 S.

Das erste Buch dieses ebenso inhalts- wie umfangreichen vierten Bandes des großen Creizenach'schen Werkes handelt von dem englischen Theater von 1570— 1587: aus ihm tritt uns als die bedeutendste Erscheinung der Euphuist Lyly entgegen — und das neunte und letzte Buch, überschrieben «Das Drama in der Zeit von 1587—1593», gewährt uns einen Überblick über das Schaffen der anderen dramatischen Vorläufer Shakespeares und über die Produktion Shakespeares selbst bis zur «Zähmung der Widerspenstigen».

Zwischen diese beiden Kapitel, in welchen die Werke der einzelnen Dramatiker und viele anonyme Stücke besprochen sind, hat Creizenach sieben Bücher eingeschoben, die sich eingehend mit der Bühnengeschichte dieses Zeitraums beschäftigen, mit Beruf und Stellung der Theaterdichter, ihren religiös-sittlichen und politisch-sozialen Anschauungen, mit den dramatischen Stoffen, mit Einteilung und Aufbau der Dramen, ernsten und

komischen Charaktertypen, Verskunst und Stil, Bühnenwesen und Schauspielkunst. Diese zusammenfassenden Kapitel stellen die Stoffbeherrschung des Autors auf eine viel härtere Probe als die Untersuchungen über einzelne Dramatiker, und ich kann nur sagen, daß Creizenach auch diese Probe glänzend bestanden hat, sowohl was die sorgfältige Ausschöpfung des Materials als auch was die Verarbeitung der überaus reichhaltigen Literatur anlangt.

Auch in anglistischen Fachkreisen werden wenige Leser das Buch aus der Hand legen, ohne neue Belehrung empfangen zu haben. Neu waren mir u. a. die Quellenbestimmungen für Einzelheiten des Tamburlaine (S. 502f.) und des Faust (S. 508 Anm. 1) und der Hinweis auf die sich mit dem Monolog des schlaflosen Heinrich IV. berührende Holinshed-Stelle (S. 196 Anm. 3). Die überraschendste neue Ansicht auf dem Gebiete der Shakespeare-Forschung war für mich die Umkehrung des Quellenverhältnisses bei «The Taming of the Shrew» — das anonyme Stück von 1594 soll nicht Shakespeares Vorlage, sondern eine Nachahmung seiner bühnenwirksamen Komödie sein: «Der Anonymus arbeitete ohne Zweifel für eine Schauspielertruppe, die ein Konkurrenzstück zu dem zugkräftigen Shakespearischen Lustspiel haben wollte» (S. 696), eine Vermutung, über die das letzte Wort wohl noch nicht gesagt ist. Im übrigen geht ein mir durchaus erfreulicher konservativer Zug durch das Buch; namentlich, wenn Creizenach den «Leistungen der neueren Shakespeare-Erklärer, die für die Gestalten des Dichters nach historischen Personen als Vorbildern suchten», das Epitheton «unglaublich» beilegt (S. 318), entspricht dieses Beiwort meinen eigenen Anschauungen in vielen Fällen.

Zu Einzelheiten des Buches möchte ich mir noch folgende Bemerkungen gestatten: S. 85f. der Überblick über die lateinischen Zitate der Dramatiker um Shakespeare ist jetzt erleichtert durch die Straßburger Doktorschrift von A. Dorrinck «Die lateinischen Zitate in den Dramen der wichtigsten Vorgänger Shakespeares» (Straßburg 1907), die vor wenigen Wochen eine Fortsetzung erhalten hat in Franz Kettlers Abhandlung «Lateinische Zitate in den Dramen namhafter Zeitgenossen Shakespeares» (Straßburger Diss., Bremen 1909). — S. 192: an der Abfassung des verlorenen Cupido- und Psyche-Dramas war auch Harry Chettle beteiligt, vgl. die Zusammenstellung der betreffenden Henslowe-Notizen bei A. Hoffmann «Das Psyche-Märchen des Apuleius in der englischen Literatur» (Straßb. Diss., 1908), S. 10f. — S. 263: Näheres über den Einfluß des «Volpone» auf Middletons »Michaelmas Term» in meinen Studien «Ben Jonsons Wirkung usw.» (Heidelberg 1906), S. 149ff. — S. 305: Curvetto erklärt sich nicht bereit die Dirne Imperia zu heiraten, er protestiert entschieden, und der Herzog bemerkt, daß er die ganze Sache als einen Scherz betrachte und Curvetto verzeihe. — S. 353: Für Puntarvolo ist zweimal *Fungoso* einzusetzen. — Die Anspielungen der Dramatiker auf Lyly (S. 389) und Kyd (S. 393) sind jetzt bequem zusammengestellt in meinen oben erwähnten Studien «Ben Jonsons Wirkung usw.» (S. 29f. und 65ff.). — S. 537ff.: Die von Creizenach vertretene Ansicht, daß der Verfasser von «The First Part of Jeronimo» nicht identisch sei mit Kyd, ist jüngst kräftig gestützt worden von Karl Frey «Die klassische Götter- und Heldensage in den Dramen von Marlowe, Lyly, Kyd,

Greene und Peele» (Straßb. Diss., Karlsruhe 1909 (S. XIV). — S. 616: Die Priorität des «Locrine» dem «Selimus» gegenüber, an die auch Creizenach zu glauben geneigt ist, meine ich Jahrbuch LXI, 198 bewiesen zu haben.

Mit hohen Erwartungen sehen wir dem nächsten Bande Creizenachs entgegen, in dem eine noch größere Fülle von Gestalten und Gesichten zu bewältigen sein wird. Dem tapferen Forscher, der ein so groß angelegtes Werk zu planen wagte und bereits so weit gefördert hat, sprechen wir mit unserem Dank unsere besten Wünsche für die Fortdauer seiner Arbeitsfreudigkeit aus.

Straßburg. E. Koeppel.

Mark Twain, Is Shakespeare Dead? From My Autobiography. Harper, New York and London 1909. 150 S. 3 s. 6 d.

«Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen.» Diesen Satz münzt der Direktor im Vorspiel zu Faust gewiß nicht auf Shakespeare. Der Satz paßt auch nicht auf Shakespeare im Sinn des banalen Direktors, dem die Buntscheckigkeit eines theatralischen Potpourri vorschwebt. Der Satz erklärt aber die allgemeine Wirksamkeit Shakespeares, wenn man ihn mit Goethe denkt, der ihn ja mit seinem Faust illustriert hat. Faust bringt jedem Zuschauer etwas: dem naiven die volkstümlich-einfache Geschichte, dem sentimentalen die Herzensnöten des Dichters im Bilde seines forschenden und liebenden Helden, dem satirischen Mephistos weltweite Skepsis, dem philosophischen tiefgründiges Menschenlos. Doch nicht einzelne Elemente — Situationen oder Figuren — sind es, die abwechselnd diesen oder jenen der immer anders gearteten Zuschauer in ihren Bann schlügen, sondern das Ganze wirkt gleichzeitig und überall in so verschiedener Weise, nur daß sich von den Zuschauern der eine dies, der andere das herausholt, absichtslos je nach seiner Aufnahmefähigkeit. Solche Zaubermacht hat Faust, hat auch das Drama Shakespeares. Darum sind beide unvergänglich. Sie passen für jedes Publikum, weil für alle Einzelschichten des Publikums. So vielseitig muß das ideale Drama sein, denn sein reales Publikum ist stets mannigfaltig.

Der Dramatiker hat einen schweren Stand. Schafft er ein einseitiges Kunstwerk (einseitig im Sinn der Aufnahmefähigkeit der Zuschauer), so hat er nur einen Teil seines Publikums für sich. Ja noch schlimmer wird es: die Verständnislosen drücken mit ihrer Apathie auf den begeisterten Aufschwung der Verständnisvollen. Die Vollwirkung verkümmert. Da hat es der Epiker besser. Sein Buch wird vom Einzelnen gelesen. Es darf «einseitig» sein, denn das Buch wählt sich sein Publikum, fesselt den tauglichen Leser, schaltet den untauglichen nach den ersten Seiten aus. Der ebenbürtige Leser bleibt ungestört im Genuß und heimst sich die volle Wirkung ein. Freilich gibt es auch epische Kunstwerke, die im Sinne von Faust oder vom Shakespeare-Drama innerlich vielseitig sind. Die sind aber selten. Um so größer ihr Wert, um so bewunderungswerter ihr Schöpfer. Dazu gehört Mark Twains Buch «Is Shakespeare Dead?»

Ich kann mir für dieses Buch ganz gut einen naiven Leser vorstellen. Was er da liest, ist alles so einfach und darum überzeugend: von Shakespeare wissen wir nichts, haben auch seine Zeitgenossen nichts gewußt und haben die Überlebenden nichts gewußt, folglich hat Shakespeare selbst nichts gewußt, schon gar nichts von der kniffligen Jurisprudenz; folglich hat er auch nicht seine Dramen schreiben können, denn die setzen so viel Bildung voraus und ganz besonders juridische Fachbildung. Das klappt doch! Für den Naiven! Dieser Naive muß freilich (wie die Naive vom Manne) unberührt sein vom Wissen um biographische Fakten in Bezug auf Shakespeare, um kulturelle Erscheinungen im elisabethinischen Zeitalter, dieser Naive darf vom Unterschied zwischen Gelehrtenarbeit und Künstlerschaffen so wenig ahnen wie die Naive vom Unterschied zwischen Männlein und Weiblein. Aber so ist nun einmal der Naive, sonst wäre er eben nicht naiv.

Ich kann mir für dieses Buch auch einen sentimentalen Leser vorstellen. Der hält sich mehr an den Autor als an das Buch. Der alte Herr, selber ein berühmter Literat, rafft sich als Siebziger noch auf, ja er gerät in den Feuereifer eines idealischen Zwanzigers, um einem Fälscher die Maske vom Gesicht zu reißen und um den Preiswerten mit dem Lorbeer zu bekränzen, um Bacon gegen Shakespeare zu seinem Autorrecht zu verhelfen. Das ist doch rührend.

Ich kann mir aber auch einen satirischen Leser vorstellen. Mephisto selber mit dem Buch in der Hand, wie er darüber hinwegschielt, dem schalkhaften Autor mitten in die Karten hinein und wie er ein freundlich-listiges Schmunzeln nicht los wird. Mephisto findet diese Satire auf die Baconisten meisterhaft in ihrer Zweischneidigkeit: mit welcher fideler Leichtigkeit wird da gegen Shakespeare Propaganda gemacht, indem ganz einfach Tradition und Tratsch zu einem Brei verrührt werden, der dann allerdings ungenießbar ist; wie verblüffend wird für Bacon gearbeitet, indem ganz einfach mit taschenspielerischer Behendigkeit Dichtkunst mit Gelehrsamkeit vertauscht wird, was dann freilich für den Weisen von Verulam famos paßt. Und der satirische Leser freut sich überdies, daß er dem satirischen Autor nicht aufgesessen ist.

Ja sogar einen philosophischen Leser kann ich mir vorstellen. Der nimmt das Buch symbolisch. Der Ursinn des Werkes erweist den Unsinn der Menschheit: da ist ihr einmal ein ganz Großer erstanden, Shakespeare, und herostratisch sucht sie ihn zu vernichten. Wie aber? Indem sie mit ihm einen anderen Großen, Bacon, noch größer macht. Schöne Konsequenz!

Ob das Buch mit diesen Lesern auch seinen natürlichen Leser gefunden hat? Das glaube ich nicht. Warum soll Mark Twain hier nicht der sein, der er immer war, so köstlich war, und auch hier so köstlich ist, wenn man natürlich liest — bloß der Schalk, fern von Naivität, Sentimentalität, Satire oder Philosophie? Warum soll er hier nicht wiederum der einfache und deshalb der große Humorist sein? Er schreibt für Shakespeare als Baconist. Das ist doch die famoseste Maskerade. So hat er einen literarhistorischen Skandal in seiner Weise sehr nett aus der Welt geschafft. Er hat ihn verlacht und läßt ihn verlachen. Der alte Mark Twain ist der ewig Junge! «Is Mark Twain dead?» Thank heaven, no!

Innsbruck. R. Fischer.

Samuel A. Tannenbaum, Was Shakspere a Gentleman? New York, The Tenny Press, 1909. 29 pp. [250 copies printed.]

Now comes once more Dr. Tannenbaum, whose little pamphlet on *Shakspere's Coat-of-Arms*, 1908, showed commendable zeal in investigation of detail and a passion for absolute accuracy, and attacks the ancient problem of the grant of the Shakespeare arms. It is his thesis, in opposition to Lee, notably, and to others, that of the two applications, in 1596 and in 1599, the former and the former only was granted. Preparatory to his argument, he restates the known facts, and takes issue with Lee as to the nature of the second application. It "was nor for an original grant of arms, nor for an 'exemplification' of his arms, as Mr. Lee—and others after him—would have it, but for permission to impale with his own the arms of the ancient and noble family of Arden", though the 1599 draft—which, according to Tannenbaum, never became an actual grant—"does assign, grant, confirm and exemplify unto John Shakespeare" a coat-of-arms. To the argument of Lee that the 1599 application was merely a strategical way of securing by an "exemplification" what had never been granted, Tannenbaum answers that it was a rule and abuse of the College, when a "gentleman" applied for some additional armorial distinction, to confirm an old patent in order to secure a new payment of the original fee. This abuse, says Tannenbaum, "is a matter of common knowledge"; but it must be confessed that he offers little specific proof of it. To the objection that John Shakespeare is described as "yoman" in a deed of January 26, 1596–97, while the date of the 1596 draft is the preceding October 20, Tannenbaum replies, 1) that the time is so short that the writer of the deed was not aware of the grant of arms, 2) that the date of the actual patent may have been several weeks later than that of the draft, 3) that the deed was in Latin, and was therefore not read over to John Shakespeare, the maker, who in consequence did not notice the error. It is scarcely necessary to characterize this argument as utterly inadequate. Tannenbaum's reasoning does little to remove the stumbling-block offered by this deed, though the difficulty may still be considered not insuperable.

With his positive argument for the issuance of a patent in 1596, the author fares better. No member of the Shakespeare family did impale the Arden arms with his own, an evidence against the 1599 grant; and after 1597 William Shakespeare is described in numerous documents and in the published writings of his contemporaries as "Gent." and "Master". This if unauthorized would have been unlawful. In *Harleian Ms.* 6140, f. 45. B. M., and in Guillim's *Display of Heraldry*, sixth edition, London 1724. p. 338, there are references to the Shakespeare coat-of-arms as given by William Dethick, Garter King of Arms. If it was given by him, the grant must have been in 1596, for the 1599 grant would have been made by Dethick and Camden. Unfortunately for the value of these references, their source cannot be shown. The strongest argument for the 1596 grant is contained in private letters of the present Richmond Herald, Charles H. Athill. He writes to the author under date of November 30, 1908, that in the *Index College of Arms*, "a book in which the Officers of Arms make notes of any Coats of Arms they are interested in", in an entry made by

John Warburton, Somerset Herald (1720—1759), the Shakespeare coat is described and said to have been "granted 20 October, 1596, to John Shakspere, of Stratford-upon-Avon, in Com. Warr., Gent., per Will Dethick." Under date "College of Arms, London, 21 Dec., 1908", the Richmond Herald writes, "The (Shakspere) arms appear again in the assignment for Arden in 1599, clearly proving, if proof were necessary, that the 1596 Patent did pass, otherwise they would not have been inserted in that Patent .... The issuing of the Patent has never been questioned here." To these statements one must perforce assign great weight.

This evidence appears to the author sufficient to prove his case; and he rejoices that he is thus able to show that William Shakespeare did not resort to fraud and corruption to have himself made a "gentleman". In such rejoicing we should be glad to join; but the reviewer is reluctantly compelled to express the opinion that though Dr. Tannenbaum has succeeded in strengthening very considerably the case for the 1596 grant, he has still failed to remove the question entirely from the realm of uncertainty.

Amherst College. George B. Churchill.

Algernon Charles Swinburne, Three Plays of Shakespeare. London and New York, Harper, 1909. XVI, 85 Ss. 2 s. 6 d. net.

Algernon Charles Swinburne, Shakespeare. Written in 1905 and now first published. Oxford, University Press, 1909. 83 S. 2 s. net.

Stünde auf dem Titelblatt nicht der Name Swinburnes, der als schaffender Verskünstler sich hohe Achtung verschafft hat, so würden diese Sammlungen superlativischer Urteile über Shakespeare und allerlei Shakespeareana schwerlich viel Interesse wecken. Seine Urteile verraten mehr Temperament als sachliches Studium, mehr Begeisterung und gelegentlich auch Verachtung als Besonnenheit, mehr suggestive Absicht als überzeugliche Beweiskraft. Wenn man immerfort die höchsten und einzigsten Epitheta gebraucht findet, in so dekretiver Weise, als verstünden sich alle diese hyperlapidaren Aussprüche von selber, kann man sich sogar eines Gefühls von Langeweile nicht ganz entschlagen. Aber sicherlich haben die Worte eines Mannes wie Swinburne immer ein repräsentatives Gewicht, sie deuten auf starke Richtungen im heutigen Geschmack und auf schwachen Erfolg philologischer Bemühungen, sie sollen daher auf ihren Kern hin ruhig beschrieben werden.

Die drei Stücke, denen die erste Schrift gilt, sind «Lear», «Othello» und «Richard II.». In der Tragödie des altbritischen Unglücksvaters — unglücklich im aktiven und im passiven Sinn — sieht Swinburne *the first great utterance of a cry . . on behalf of the outcasts of the world — on behalf of the social sufferer*; Shakespeare habe hier geoffenbart, daß uns nicht politische Reform, sondern soziale Revolution nottue; wenn in Rußland erst Tolstoi, in Deutschland erst Sudermann solchen Ruf erhoben, erweisen sie ihre Länder als um drei Jahrhunderte hinter England zurückstehend *in civilization and freedom*. Radikal und unblutig müsse die soziale Revolution sein — diese Losung habe auch die Begeisterung und den Glauben Victor Hugos ent-

facht. Im «Othello» sollen wir die vollendeten Musterbilder heroischer Liebe und Ehre bewundern, weiblicher Anmut und Kühnheit, *of intelligent activity and joyous energy in evil*, sowie eines tragikomischen Dummkopfs: Roderigo. «Richard II.» sagt dem Empfinden Swinburnes weniger zu. In diesem Stücke habe Shakespeare geschwankt zwischen dem Einfluß des Greene, dem hier «Selimus» und «Titus Andronicus» zugeschrieben werden, und des Marlowe, denn es sei Shakespeares *first attempt at historical drama* gewesen: da vermochte er Charaktere noch nicht fest zu greifen. Er habe dem jungen Tyrannen nur eine Theatermaske von Grausamkeit und Heuchelei vorgebunden, ihm ebenso köstliche als unbegreifliche Äußerungen in den Mund gelegt, in seiner Umgebung nicht einen einzigen Mann gezeichnet und die Begebenheiten oft chaotisch verwirrt.

In der zweiten Schrift werden fast alle Dramen Shakespeares in der Reihenfolge, wie sich Swinburne ihre Entstehung denkt, auf ähnliche, nur kürzere Weise beurteilt. Für ein Jugendstück des Stratforders hält er «Arden of Feversham» — *charged with the sublimest effects of terror and pity*. Auch den Urhamlet setzt er in die Jugendperiode Shakespeares; diesem verlorenen Stück schreibt er dieselbe dramatische und theatralische Kraft zu wie dem erhaltenen Texte, in dem das «Gedicht» (poem) klassisch wurde. Unter den Jugendlustspielen erhält die «Komödie der Irrungen» die Palme; Plautus sei hier von Shakespeare bereichert worden um das junge Liebespaar: *a fervent youth and a fugitive maid* voll lyrischer und elegischer Poesie; mit Unrecht habe Coleridge dies entzückende Stück eine Abschweifung in das Gebiet der Posse genannt. Richard III. ist der erste große Bösewicht in der Weltliteratur — selbst die griechischen Tragiker hätten es nur zu einem Aegisthus und Kreon gebracht. Der Patriotenkönig Heinrich V. sei nur mit den «Persern» des Äschylus zu vergleichen. «Der Kaufmann von Venedig» wird ins Jahr 1599 verlegt und als die größte Tragikomödie gerühmt, die wir besitzen; «Viel Lärm um nichts» als das beste von Shakespeares hohen Lustspielen; «Sommernachtstraum» als das schönste Werk des Menschen, erhaben über jede Kritik. «Heinrich VIII.» habe jugendlichern Stil als «König Johann» — leider fehle ein zweiter Teil, worin der Befreier Englands von Rom als hoher Patriot und ruchloser Liebhaber erscheinen sollte. «Troilus» ist ein unlösbares Rätsel. An den Sonetten wird fast nur die Übersetzung Victor Hugos hervorgehoben. In «Macbeth», groß durch das Schreckensbild der Lady, sei es ein Mißklang, daß die Schicksalsschwestern im Verlauf des Stücks zu schweinetötenden Hexen herabsinken. Dagegen sei in «Lear» die *ethical balance* wohl eingehalten. Die Römertragödien zeigen den reinsten Shakespeare. Unvollendet hat er zurückgelassen «Timon», ein Rätselfragment, und «The Two Noble Kinsmen»: wer in letzterem Stück nicht seine Hand von der Fletchers unterscheiden kann, ist *a monster of an ass — an ass without an ear*. Sehr schlecht geht es den von Shakespeare geliebten und von Ben Jonson geschätzten Männern, die 1623 die erste Gesamtausgabe veranstalteten, von deren Kanon Swinburne allerdings vielfach abweicht: sie sind ihm *lying rascals* (p. 20) von *unscrupulous imbecility* und *impudent arrogance* (p. 28); warum sie ihren *fellow* Shakespeare teils verstümmelt, teils mit fremden Federn ausstaffiert haben sollen, wird nicht angedeutet.

Berlin. A. Brandl.

S. M. Perlmann, Eine neue Hamlet-Auffassung. London 1909. 8°. 16 S.

Der Titel allerdings «brüllt laut und donnert im Verkünden», um mit Hamlet zu reden. Aber die Neuheit ist ebenso fadenscheinig wie die Auffassung. Das schauspielerische Moment in Hamlets Gestalt haben schon manche Andere betont, nachdrücklich namentlich A. v. Berger. Der Verfasser versucht es, das ganze Problem des Dramas daraus abzuleiten, daß der Held eine «im Palaste geborene sentimental-philosophische Schauspielernatur» war, in der «Philosophie wie Schauspielertalent unreif geblieben» sind. Sein Handeln, Zögern, Reden wird nun ganz aus seinem unzureichenden dilettantischen Komödiantentriebe abgeleitet, sein Benehmen gegen den Geist heißt geradezu clownmäßig, überall wartet er auf den «Bühneneffekt», deshalb stößt er den König in der Gebetszene nicht nieder. Diese «Erklärung» erklärt so gut wie nichts, es stellen sich auch eine Reihe völlig verkehrter Auslegungen ein, so, daß Hamlet von Horatio erwarte, er werde ihn von einer Tat abhalten, oder gar, daß Hamlet selbst seine Gefangennahme in Szene setzte. Transeat cum caeteris erroribus!

Wien. Alexander von Weilen.

R. V. Subbarau, Hamlet Unveiled. Madras, The Rentala House, 1909. Vol. I. XXXII, 407 Ss. £ 100.

Shakespeare beginnt auch die Ostindier anzuziehen, und Subbarau widmet ihm die ersten umfänglichen Bücher. Auf den «Othello Unveiled» (692 S., Madras 1906) läßt er die Enthüllung des Hamlet folgen, und da er gesehen hat, daß manche Mitbewerber mit weniger Anstrengung des Verstandes und ohne jegliche Anstrengung der Seele viel mehr verdienten, hat er für die hundert Abzüge, die er herstellen ließ, den oben verzeichneten Preis festgesetzt, was er selbst *a pecuniary somersault* nennt. Dabei hat er erst den Eingangsband vorgelegt, *owing to financial embarrassments which left me no peace of mind*: ein zweiter soll folgen und in 45 Kapiteln die Fragen des Stückes vollgiltig lösen.

Der vorliegende erste Band wird größtenteils ausgefüllt durch einen kommentierten Abdruck des Standardtextes, nach der Folio und zweiten Quarto, sowie durch einen unkommentierten Abdruck der ersten Quarto. In letzterer sieht Subbarau den Urhamlet von 1589, dessen Shakespeare'scher Ursprung ihm nicht triftig bestritten scheint. Der Text der zweiten Quarto ist ihm eine Umarbeitung, in der die bis 1600 gereifte Denkweise und Kunst Shakespeares zum Ausdruck kommt. Dies setzt er uns in einem Anhang auseinander. In der Einleitung aber deutet er an, wie es ihm gelang, das innere Wesen dieser durch drei Jahrhunderte nicht verstandenen Tragödie zu ergründen: es ist die Methode der versteckten Anspielungen und Hintergründe — eigentümlich und neuartig genug.

Enthüllt wird zunächst das Treiben des Geistes. Dieser hat gleich zu Anfang, nachdem er sich den Wachen gezeigt, dem Prinzen Hamlet in seinem Gemach einen Besuch abgestattet: *this is abundantly reflected in*

Hamlet's cross-examination of Horatio, Marcellus and Bernardo, Akt I, Szene 1, Vers 226—242 (S. XII). Sobald der Geist das zweite Mal den Wachen erscheint, spreitet er die Arme aus (Bühnenanweisung, Akt I, Szene 1, Vers 127) und entsendet dreimal *a mysterious fluid*, wodurch er sie sofort hypnotisiert; die drei Männer müssen daher auf der Bühne drei oder vier Minuten pausieren, bis endlich Horatio sagt: *If thou hast any sound* usw. Wenn der Geist endlich Hamlet selbst auf der Bühne erscheint, wieder mit ausgespreiteten Armen (*armed as before* heißt es ja in der Bühnenanweisung), so müssen alle vier Männer eine Weile *sit dumb-stricken, staring at each other and at the Ghost.* — Auch später, nach der Szene zwischen Hamlet und der Mutter, hat der Geist allerlei Nebenspiel; er schwebt um das Schloß — natürlich unsichtbar; er folgt Hamlet auf das nach England bestimmte Schiff, geht in die Kabine von Rosencrantz und Güldenstern, um sie in Schlaf zu versenken, und trägt so andauernd zur Ausführung der Rache bei.

Noch frappanter ist, was Subbarau über einen Nebenbuhler Hamlets bei Ophelia entdeckt hat. König Claudius hat ihn während der zwei Monate, die seit dem Tode von Hamlets Vater verstrichen sind, *cunningly prepared* (S. XIX) und Polonius veranlaßt, ihn gerade am letzten Montag Morgen (Akt II, Szene 2, Vers 884) bei Ophelia einzuführen. Obwohl sie Hamlet im Herzen treu blieb, liefen doch bald so starke Gerüchte um, daß sie Hamlet peinigten. Ophelia gewahrt sein verstörtes Aussehen und beschreibt es mitleidig ihrem Vater, worauf der gute alte Mann bereut und fortan keinen höheren Wunsch mehr kennt, als vom König die Erlaubnis zur Vermählung seiner Tochter mit dem Prinzen zu erlangen. Mitten in dieser Absicht, *full of love both for Ophelia and the prince*, wird er hinter dem Wandteppich von Hamlet erstochen. Ohne das Nebenspiel mit dem *new suitor* zu verstehen ist es *impossible to correctly appreciate the play.* Er tritt sogar direkt auf die Bühne: als der Gentleman, der die wahnsinnig gewordene Ophelia ins Gemach der Königin geleitet (Akt V, Szene 5); das verrückte Mädchen flößt der Herrscherin soviel Furcht ein, daß der Rivale Hamlets den Empfang vermitteln muß!

Hidden interaction nennt Subbarau die Geistergeschichten, den Liebesroman und die «große Masse» sonstiger Nebendinge, die allen Hamletforschern bisher entgangen sind. Jede Einzelheit will er im zweiten Bande aufdecken, um die *wonderful perspective* des Stückes dem Leser zum Bewußtsein zu bringen. *Reader*, ruft er am Ende der Vorrede, *au revoir*!

Berlin. A. Brandl.

Carl Meinck, Über das örtliche und zeitliche Colorit in Shakespeares Römerdramen und Ben Jonsons «Catiline». Stud. z. engl. Phil., her. v. L. Morsbach XXXVIII. Halle, Max Niemeyer, 1910. 75 S. 2,40 M.

In dieser aus einer Göttinger Dissertation erwachsenen Arbeit stellt der Verfasser zusammen, was Shakespeare in den drei Plutarch-Dramen über die Örtlichkeit, die Religion, den Staat, die Sitten und die Philosophie des

alten Rom anführt, um zu untersuchen, in wieweit der Dichter absichtlich ein antikes Milieu zu schaffen bestrebt ist. Plutarch bot ihm natürlich neben dem Stoff auch sehr viele Einzelzüge und Wörter, die das Kolorit seiner Stücke ausmachen. Was Shakespeare aus eigenem beifügt, ist nicht viel und nicht frei von groben Anachronismen. Sein Bild des alten Rom war nicht so sehr verschieden vom London des 16. Jahrhunderts. Vom Altertum weiß er nicht mehr als etwa ein Mann des praktischen Lebens von heute, der einmal ein paar Klassen eines Gymnasiums besucht hat. Daß er die Begriffe Lictor, Flamen, Centurio kennt, ist auffällig, aber nicht ein Beweis gründlicher klassischer Bildung. Indes wird es aus Meincks Zusammenstellung ersichtlich, wie Shakespeare mit seinem geringen Besitz zu wuchern versteht. Der Tiberfluß und das Capitol ist alles, was ihm von Roms Örtlichkeit bekannt ist; aber diese beiden Begriffe bringt er immer wieder an. In «Antonius und Cleopatra» ist er sichtlich bemüht, seinen Zuhörern öfters mitzuteilen, was er über das alte Wunderland Ägypten weiß: der Nilstrom mit seinen Überschwemmungen, die Pyramiden — worunter er die Obelisken verstand —, die Krokodile und Schlangen und der aus Plutarch genommene Name der Göttin Isis dienen in mannigfacher Variation diesem Zweck. Obwohl naturgemäß der Dramatiker zu Wiederholungen gezwungen ist, wo der Erzähler sich kürzer fassen kann, wird es doch deutlich, daß Shakespeare aus seinem Plutarch möglichst viel Detail herübergenommen hat, um den Stücken ein antikes Kolorit zu geben.

Meinck geht nur manchmal etwas zu weit in der Aufdeckung dieser Absicht. Er weist darauf hin, daß Shakespeare aus dem von Plutarch an früherer Stelle gelegentlich erwähnten Umstande, daß Cleopatras Admiralsschiff sechs Ruderbänke gehabt habe (Plut. Anton. 17), berechne, daß es von sechzig Rudern getrieben wurde; denn Ant. and Cl. III, 10, 2 heißt es —

. . . .
Th' Antoniad, th' Egyptian admiral,
With all their sixty, fly and turn the rudder.

Es handelt sich aber dabei um die von Plutarch bei der Beschreibung der Schlacht bei Actium (Anton. 65) erwähnten sechzig Schiffe der ägyptischen Flotte. — Meinck notiert als auffällig die Erwähnung der Toga, aber das Wort, das sich bei Shakespeare einmal im «Coriolan» [II, 3, 122] findet, ohne daß er es in der Vorlage lesen konnte, steht auch nicht in den alten Ausgaben: die F_1 hat nicht *toge*, sondern *tongue*, die F_2 setzt dafür *gown* ein, erst die neueren Ausgaben seit Malone haben die Konjektur von Steevens *toge* aufgenommen. Die Stelle ist indes dadurch nicht verständlicher geworden, so daß es sehr zweifelhaft ist, ob Shakespeare wirklich etwas von der Toga gesagt hat. — Zu oft sieht der Verfasser eine künstlerische Absicht des Dichters, wo sie mir ziemlich fernzuliegen scheint. Wenn Brutus statt platonischer Philosophie, wie man nach Plutarchs Worten erwarten sollte, sich als Anhänger der stoischen Lehre bekundet, so hängt das einfach damit zusammen, daß die Stoiker als Typus der römischen Philosophen überhaupt in der populären Anschauung galten. Von Platon wußte Shakespeare eben herzlich wenig. — Daß der rasch arbeitende Dichter auch noch solche Biographien Plutarchs benutzte, die nicht seine stoffliche Vorlage bildeten, ist bis jetzt noch nicht bewiesen. Das was Skeat und

andere zu Gunsten dieser Behauptung zusammengebracht haben, ist nicht mehr als ein paar Namen und eine oder die andere höchst unsichere Einzelheit, wie Ciceros Griechischsprechen, die ebensogut einer anderen Quelle oder Shakespeares eigener Kombination entstammen können.

Meinck kommt zu dem Ergebnis, daß Shakespeare sich angestrengt habe, um seinen Stücken Lokalfarbe zu geben. Darin ist ihm unbedingt beizustimmen. In einem Anhang vergleicht er Ben Jonsons Arbeitsweise in seinem «Catilina», die natürlich recht verschieden ist. Der «gelehrteste Dichter seiner Zeit», wie er sich gerne nennen ließ, hat natürlich viel mehr Mittel zur Erreichung desselben Ziels. Er gibt dem Zuschauer tatsächlich ein nur ganz selten unrichtiges Bild römischen Lebens; aber in dem Streben nach solcher äußerlicher Korrektheit geht der Schwung des Dramas verloren. So müssen wir froh sein, daß Shakespeare weniger Gelehrsamkeit zur Verfügung hatte.

Jena. Wolfgang Keller.

Shakespeare-Sonnette. Umdichtung von Stephan George. Georg Bondi, Berlin 1909. 160 S. Preis: 3 M, geb. 4,50 M.

Shakespeares Sonette. Übertragen von Eduard Sänger. Jubiläumsausgabe 1609—1909. Inselverlag Leipzig. Preis: 4 M, geb. 5 M (ohne Seitenzählung).

Die dreihundertjährige Rückschau auf das Jahr, in dem jener erste vielgedeutete Herausgeber W. H. sich vorwagt, Shakespeares Sonette der Welt im Drucke vorzulegen, hat gleich zwei deutsche Autoren zu dem Wagnis angelockt, Shakespeares Sprache durch unsere deutsche von heute zu ersetzen. Es ist kein kleines Unternehmen, dieses Ringen durch 154 Sonette zu führen. Wohl erleichtert die feste Sonettenform durch ihren straffen Rhythmus dem Übersetzer solcher Zyklen die Arbeit und der vereinfachte Reim des englischen Renaissancesonettes hilft dazu. Trotzdem halte ich das Wagnis an Shakespeare für eines der schwierigsten überhaupt.

Shakespeares Geist (— wer übersetzt uns das englische *mind* —) floß glühend in diese Form, und das Wort, das dort fest wurde, erfüllt sie bis zum äußersten gedrängt. Oft will die Fülle dem Leser fast den Atem versetzen. Die Leidenschaft gebärdet sich nie wild, sprengt nie die Fesseln, und doch ist die Glut, die in den ehernen Worten webt und wirkt, ungeheuer, nur gebändigt durch eine Musik, die sich ihre eigene ernste und doch so klangtiefe Melodie erfand. Wer wagt diesem Geiste die gleiche Melodie in fremder Sprache zu erfinden? Die meisten Übersetzungen ahnen kaum etwas von der wirklichen Schwierigkeit eines solchen Unternehmens, wir hätten sonst auch nicht so viele. Die meisten begnügen sich, Gedanken und Bilder, mit denen Shakespeare seiner Empfindung Ausdruck lieh, in der deutschen Sprache mehr oder minder treu nachzubilden und sie dann wohl oder übel der Sonettenform anzupassen. Was dann im besten Falle daraus wird, ist ein fließendes deutsches Gedicht, getragen von der Größe Shakespeare'scher Bildersprache, die für den Kenner des Originals sich oft mit seltsam fremd verzogenen Zügen darstellt, den unbefangenen Leser

aber unmöglich in die Welt hinüberleiten kann, aus der heraus Shakespeare das Erlebnis sog, das er uns in seinen Sonetten offenbart. Zu den besten dieser Art von Übersetzern gehört auch Eduard Sänger. Er kennt die deutsche Sprache und weiß sie auch schön der Sonettenform zu fügen. Und sieht man ab von dem doch niemals ganz erreichbaren Ziel, in fremder Sprache Shakespeares Geist mit Shakespeare'scher Musik zu hören, dann können viele der Sonette als gelungen angesehen werden. Nach diesem Maßstabe gemessen kann man kaum einen Teil besonders als gelungen ansehen, denn sie lesen sich alle glatt und fließend und man wird in ihnen nichts mehr von Dunkelheit finden, die den englischen Kritikern am Original so viel zu schaffen macht. Hier und dort gelangt auch etwas von Shakespeare'scher Gehaltenheit und geistvoller Gedrängtheit des Ausdrucks wie in Sonett 37:

So wie ein alter Vater sicht ergetzt
An seines jungen Kindes rüstgem Leben,
So muß auch ich, vom Glücke lahm gehetzt,
An deinem Wert und Treusinn mich erheben.
Ob Schönheit, Adel, Reichtum oder Witz,
Dies oder das, ob alles im Verein
In dir erkoren seinen Herrschersitz,
Ich setze meine Liebe mit hinein:
So bin ich nicht mehr dürftig, lahm bedrückt,
Weil mir dein Schatten so viel Sein gewährt,
Daß ich von deinem Reichtum mit beglückt,
Daß ich von deinem Ruhme mit verklärt.
Das Beste will ich nur in dir erkennen,
Mit diesem Wunsch darf ich mich selig nennen.

In den ersten 10 Zeilen erkennt man Shakespeare, ein wenig von seinen Kadenzen, die letzten 4 Zeilen freilich sinken in den allgemeinen charakterlosen modernen Tonfall zurück.

Stephan George nennt seine Übersetzung eine Nachdichtung, es ist zu begreifen, daß er für seine Leistung das Wort Dichtung nicht entbehren wollte, doch gerade der Freiheit, die man sonst wohl in der Bezeichnung Nachdichtung sucht, hat er sich völlig begeben. Man könnte hier vielleicht mehr noch von Nachbildung sprechen, denn in bewunderungswürdiger Weise geht er dem Originaltexte nach und formt Laute, Silben und Tonfall nach, und manchmal gelingt es ihm bis auf den Klang des Reimes. Stephan George ringt hier nach dem Ziele, das oben als so unerreichbar hingestellt wurde, Shakespeares Geist in Shakespeare'scher Musik zu geben, oder doch wenigstens mit feinem aufmerksamen Ohr den Ton zu finden, der in dem so anders gearteten Genius der heutigen deutschen Sprache dem Shakespeare'schen der englischen Renaissance am meisten nachklingt. Übersetzen ist immer opfern; nur selten versteht sich Stephan George dazu, was allen anderen so leicht wird, ein Epitheton zu opfern, fast nie ein Bild mit einem ähnlichen zu vertauschen, sehr ungern nur rückt er an der Wortfolge, der Stellung der Hauptwörter im Verse, dafür muß er bei seiner Methode oft etwas von dem Glanz der Sprache aufgeben, an manchen nicht

gelungenen Stellen will seine Melodie in Härte untergehen, und manch eine Dunkelheit ist über das Original hinaus eingedrungen. Dafür aber ist er auch sieghaft im Ringen, wo es ihm gelungen ist; wo er seine Höhe erreicht hat, und er hat sie oft erreicht, fühlt man, wie dem Nachbildner das Feuer Shakespeare'schen Geistes in seine Sprache hineinflammt und um solcher gelungenen Kunstwerke willen kann man schon ganze Reihen anderer flüssiger Übersetzungen entbehren. Es ist nicht möglich, hier irgendwie eine erschöpfende Auswahl solcher meisterhaft gelungenen Nachdichtungen herauszuheben. Man lese Sonette wie 17, 23, 43, 61, 87—92, von denen fast jedes auf der Höhe steht, 95, 101, 111, das herrliche Sonett 102. Ein jeder wird beim Lesen selbst heraushören, wo die Musik, die Stephan George sich erfand, ganz rein heraufklingt; daß der Nachdichter die Treue und Ehrfurcht des Übersetzers fast immer wahrt, darauf kann er sich verlassen. Mögen hier vier Zeilen neben dem Original stehen, die eine Probe von Stephan Georges Kunst sind:

For I have sworn deep oaths of thy deep kindness,
Oaths of thy love, thy truth, thy constancy.
And, to enlighten thee, gave eyes to blindness,
Or made them swear against the thing they see. (152, 9—12.)

Denn ich schwur tiefen Eid von deiner Lindheit,
Von deiner Liebe, Güte und Vertraun.
Daß du hell seist, schlug ich mein Aug mit Blindheit
Und hieß es schwören wider bessres Schaun.

Heidelberg. Marie Gothein.

Dr. Paul Kabel, Die Sage von Heinrich V. bis zu Shakespeare. Palaestra LXIX. Berlin, Mayer & Müller, 1908. 142 S. M. 4.—.

Kabel's task was of the same nature as that of the authors of kindred books of the Palaestra series, and seems to have been performed with the same diligence of research, lucidity of exposition, and adequacy of result. In the pages of his book we see the historic Henry subjected to the popular and the learned influences of myth-making, the evolution of his personality into that of an ideal and exemplary national king, distinguished alike by his active and representative virtues and by the youthful wildness and frivolity which throw these virtues into high relief; we see this figure crudely exploited on the popular stage in the "Famous Victories" as a focus for national sentiment; we see him in Daniel's "Civil Wars" the subject of a deeper and more philosophical interpretation of history, the bearer of a family guilt which his kingly virtues alone can expiate; and finally in Shakespeare we see him the object of true art, the mythical Henry become a wholly consistent and explicable figure, the representative and interpretative man, the king whose history not only sheds lustre upon England's past but offers warning and example for her present, the ideal figure whose life is one with that of family, of nation, and of humanity. How much of

difficulty the author may have found in tracing this evolution, it is impossible to say—the task does not appear to have been extremely hard; but that he has reached so valuable a result and has set it forth so effectively, is matter for congratulation.

The details in the process of evolution are many, and in recognizing and indicating them Kabel has shown commendable keenness and care. They are all interesting to the student; as of some special interest may here be noted the discovery that the source of the stories of Henry's youthful wildness is in the history of Edward II. and—more doubtfully—that of the episode with the just judge in a like act of the same prince Edward, recorded in the "Archives of the Public Record Office" under the year 1305. Shakespeare's direct sources are summed up as the old drama "The Famous Victories", the chronicles of Hall and Holinshed, and for some details Daniel's "Civil Wars" in the edition of 1595. No other important borrowings can be proved.

Peculiar to Kabel's book is the final section on the "Entstehung und Entwicklung der Königssagen in England". Here, making use of the results of all the books in this series, he answers the question, what influences raise an historical person to the position of hero of a myth (*Sagengestalt*)?, distinguishes two classes of myths, the popular and the learned, and in rapid summary shows how the myth-making influences have affected the stories of Lear, Macbeth, Alfred, Henry, Margaret, and Richard. Rapid as the survey is, it opens a far-reaching vista. In the evolution of these mythical figures is seen the ages-long continuity of influences literary, racial, traditional, popular. The lineage of the mythic Henry is traced to the mythic Alexander, to Beowulf. The Henry of Shakespeare is seen not as the mere creation of the conscious artist, but as the re-creation of a being born of scholar and of peasant, of the highest conscious thought and feeling, and of the immortal, unconscious fibre, of a race.

Such a study reveals new values in the investigation of Shakespeare's sources: we may be pardoned, therefore, for expressing the regret that it could not here be given a still wider scope, and show a still larger grasp.

Amherst College. George B. Churchill.

Alfred W. Pollard, Shakespeare Folios and Quartos, a Study in the Bibliography of Shakespeare's Plays. London, Methuen, 1909. VII, 176 Ss. Folio. 37 Illustr. 21 s.

Die Frage ist: wie weit sind die Grundlagen von Shakespeares Text, nämlich die Einzeldramen in Quart bis 1623 und die Gesamtfolio aus diesem Jahr, verläßlich? Als Untersuchungsmittel benutzt Pollard weniger die Textkritik, deren Ergebnisse er wesentlich von Furness übernimmt, als vielmehr die Typographie, mit deren Geschichte und Geheimnissen er ausnehmend vertraut ist. Die Ansicht, die er bekämpft, ist die pessimistische, wonach es damals von Raubdrucken gewimmelt und von Sorgfalt für korrekten Wortlaut sehr wenig gegeben habe. Die Ansicht, die er vertritt,

ist nicht gerade optimistisch, rechnet aber mit dem Rechtssinn englischer Geschäftsleute, dem Korrektheitssinn aller vernünftigen Autoren und vor allem mit einer großen Zahl unbestreitbarer Tatsachen; dabei hat namentlich die Autorität der Folio bedeutend gewonnen.

Im ersten Kapitel zeigt Pollard, daß damals die Druckwerke sowohl von der staatlichen Zensur als von der Druckerzunft kontrolliert wurden — es gab allerdings auch Ausnahmen. Bezahlung der Autoren war die Regel. Wenn zwischen 8. Oktober 1593 und 20. Juli 1594 eine auffallend große Anzahl Dramen — 28 — gedruckt wurden, so hängt dies wohl mit der Schließung der Theater von April bis Dezember 1593 wegen der Pest zusammen; und wenn sich eine ähnliche Hochflut 1600 wiederholte, mag sie durch den Beschluß des Privy Council vom 22. Januar dieses Jahres veranlaßt worden sein, wonach nie mehr als zwei Theater und diese nie mehr als zweimal die Woche spielen sollten; der Einbruch eines Schwarmes von Stenographen ist sicherlich minder wahrscheinlich. Die Theatertruppen dürften in solchen Ferienzeiten unfreiwilliger Art ihre Stücke am liebsten den Verlegern verkauft haben, so daß sie als *their lawful owners* erscheinen.

Das zweite Kapitel besteht aus einer genauen Beschreibung aller Shakespeare-Quartos und der betreffenden Eintragungen in die Stationers Registers bis 1623. Jedes Titelblatt ist faksimiliert. — Auf diesem Material baut sich im dritten Kapitel die Sonderung zwischen *good and bad quartos* auf. Die Art der Bühnenanweisungen, die Einteilung in Akte und Szenen, die Ehrlichkeit oder Unehrlichkeit der Verleger und ihre kleinen geschäftlichen Schiebungen müssen mithelfen, um zu beweisen, daß als Raubausgaben eigentlich nur übrig bleiben «Heinrich V.», «Die Lustigen Weiber» und die ersten Quartos von «Romeo» und «Hamlet». Alle die übrigen 14 Quartos sind *of good average morals and utility*. Nicht der leiseste Grund spricht dafür, daß Shakespeare mit den Quartos etwas zu tun hatte. Ihre Texte sind nicht schlechter als man erwarten darf *to result from hastily written playhouse transcripts placed in the hands of second- and third-rate printers*. Bei «Troilus» wird die doppelte Ausgabe, die eine mit *acted by the kings Maiesties servants at the Globe* auf dem Titelblatt, die andere mit *never stal'd with the stages* im Vorwort so erklärt: zuerst (Februar 1603) sei schon alles für die Aufführung vorbereitet gewesen, diese habe aus irgend einem Grunde nicht stattgefunden, die Verleger hätten sie aber später bei der Drucklegung als erfolgt angenommen und erst nachträglich ihren Irrtum erkannt und korrigiert.

Überrascht werden wir im vierten Kapitel durch Enthüllungen über ein gleichmäßig gedrucktes und zum Zusammenbinden bestimmtes Bündel Quartos, das 1619 als schlechter Vorläufer der Folio von 1623 herauskam, vielleicht auch als Antrieb dazu anzusprechen ist. Pollard war durch seine Stellung in der Kanzlei des Britischen Museums, wo er auch von den zum Kauf angebotenen Quartos erfuhr, befähigt, diese Entdeckung zu machen. Das Bündel enthielt: «Sommernachtstraum» 1600, «Kaufmann von Venedig» 1600, «Oldcastle» 1600, «Heinrich V.» 1608, «Lear» 1608, «Lustige Weiber» 1609, «Yorkshire Tragödie» 1619, «Pericles» 1619 und «Whole Contention between Lancaster and York». Selbst Vignetten und Wasserzeichen stimmen überein. Offenbar wurde das ganze Bündel, auch die früher datierten, von

Jaggard und Pavier 1619 gedruckt oder neugedruckt, *for business reasons*, mit etwas Mystifikation und offenbar auch mit Erfolg, denn diese Quartos sind besonders häufig erhalten.

Die nächsten vier Kapitel beschäftigen sich mit der Folio von 1623. Am wichtigsten ist, was Pollard über die Herkunft der Texte feststellt: von den 36 Stücken der Folio waren 16 schon vorher gedruckt, aber nur bei drei von diesen stimmt der Quartotext zum Foliotext, von fünf erscheint der Quartotext in der Folio vermehrt, gebessert und verändert, von acht beruht der Foliotext auf anderer, handschriftlicher Grundlage. Für Handschriften von Shakespeare selbst ist kein Beweis zu erbringen, doch auch kein Gegenbeweis. Auf Theaterhandschriften aber deutet vieles, namentlich die Art der meisten Bühnenanweisungen, die Analogien mit der Sammelausgabe von Beaumont und Fletcher und die Andeutungen von Ben Jonson in der Vorrede. An Nachschriften oder Aufzeichnungen Dritter zu denken ist bei keinem Foliotext ein Anlaß vorhanden. Die Anordnung der Stücke in der Folio erklärt sich naturgemäß so, daß die Herausgeber sowohl bei den Komödien als bei den Tragödien — bei den Historien war die chronologische Reihe von selbst gegeben — ungedruckte Stücke an den Anfang und das Ende setzten, also an die hervorstechendsten Plätze, offenbar aus praktischer Buchhändlerrücksicht; ähnlich wie z. B. William Morris im Kelmscott Chaucer die «Canterbury Tales» an den Anfang und das nächst wichtigste Werk, den Troilus-Roman, vor das Ende schob. In diesen Stücken verwandte man auch am ehesten noch Fleiß auf die Einführung von Akt- und Szenenabteilung. Auf Korrektur oder gar auf Nachredaktion des überlieferten Wortlautes wurde, wie aus mancher Discrepanz hervorgeht, verzichtet. Der ganze Band wurde auf einer einzigen Presse hergestellt. Es war ein vernünftiges, nicht ideales, doch anständiges Verfahren, durch das sich Heminge und Condell den dauernden Dank der Nachwelt verdient haben.

Die Untersuchung der späteren Ausgaben bis herab ins 18. Jahrhundert bietet weniger Interessantes. Ein Sachregister beschließt den stattlichen Folianten, der mit seiner prächtigen Ausstattung und bibliographischen Fülle in jeder größeren Bibliothek neben den Faksimiledrucken der Shakespeare-Originale stehen sollte.

Die Ergebnisse Pollards reichen weit über das textkritische Gebiet hinaus. Wer fortan über Bühnenanweisungen handeln will, um daraus für die alten Theaterverhältnisse Schlüsse zu ziehen, darf an seiner Sonderung von «theatralischen» und «literarischen» nicht vorbei gehen. Er hat die Untersuchung der Aktpausen gefördert. Für die Entstehungszeit des «Troilus» bietet er beachtenswerte Winke. Die ganze Umgebung Shakespeares erscheint durch ihn in reinlicherer Gestalt. Möchten jetzt nur auch die englischen Zweifler an der Echtheit der Foliodramen die naheliegenden Folgerungen ziehen! Da und dort mögen Einzelheiten in Pollards Darstellung nachzuprüfen und nachzufeilen sein, das Hauptgebäude aber steht fest und gibt gerade der konservativen Richtung im Shakespeare-Studium erneuten Halt und Mut.

Berlin. A. Brandl.

John M. Robertson, Montaigne and Shakespeare and other Essays on cognate Questions. London, A. & C. Blach, 1909. VII, 358 Ss. 7 s. 6 d. net.

Der größere Teil des Buches ist eine Neuauflage von Robertsons «Shakespeare and Montaigne» 1897. Im einzelnen ist manches hinzugekommen. Es ist mir eine Freude zu sehen, daß meine Zurückführung von Lady Macbeth's Monolog *unsex me here* auf Senecas Medea den Beifall Robertsons findet; und es verdrießt mich nicht, daß er meine Anknüpfung von Heinrichs V. Monolog über den bloßen Zeremonienvorteil der Könige passender an eine andere Stelle des Montaigne anknüpft, als ich es in der Anzeige seiner ersten Auflage getan habe. Aber auch im Ganzen ist ein Fortschritt zu beobachten, insofern Robertson jetzt grundsätzlich bestrebt ist, die Quellen Montaignes mit heranzuziehen. Die größte Schwierigkeit, wenn man die Quelle für gewisse auffallende Gedanken Shakespeares ergründen will, liegt ja darin, daß man sie regelmäßig bei mehreren Autoren findet und sie noch überdies im Gespräch seiner humanistisch gebildeten Freunde vermuten darf; dann ist es eine Frage der Übereinstimmung im Ausdruck, ob man es wagen kann, die direkte Quelle zu fixieren. Aus Robertson ersehen wir nun, daß die Aussprüche, die Shakespeare vor dem Bekanntwerden von Florios Übersetzung des Montaigne, d. h. vor der Hamletzeit, mit Montaigne in Parallele hat, auf den Anregern des Letzteren beruhen, z. B. auf Seneca und Plutarch, und daß erst dann die Lektüre des Florio'schen Montaigne hereinspielt — nicht einmal so deutlich, daß alle Zweifler bereits verstummt wären.

Als Anhang hat Robertson zwei neue Kapitel beigefügt. Das erste, betitelt «The Originality of Shakespeare», wendet sich gegen einen törichten Kritiker der ersten Auflage und betont ihm gegenüber: *The uniquenes of Shakespeare lay not .. in his choice of themes, but in his treatment of them* (S. 268). Leider hat sich Robertson bei dieser Abwehr unnötiger Weise auf Unechtheitshypothesen eingelassen, so daß wir jetzt sogar Teile des «Hamlet» und des «Macbeth» als Erzeugnisse anderer Dichter ansehen sollen, denen Shakespeare erlaubt hätte, in seine Meisterwerke hineinzupfuschen.

Das zweite Anhangskapitel heißt «The Learning of Shakespeare» und bekämpft Churton Collins, der an vielen Stellen den Wiederhall griechischer und römischer Autoren witterte. So kurz das Kapitel ist, hat es doch Wert, weil es aus einer Unmasse gelehrter Spreu einige Körner herausschält. Die Troilus-Stellen, die Collins direkt auf Plato zurückführen wollte, stehen auch bei Cicero, Seneca und Florios Montaigne, wo sie für Shakespeare sicherlich erreichbarer waren. Das Wort über das Sommergras, *unseen, yet crescive*, in «Heinrich V.» (I, 1) beruht auf Horaz: *Crescit, occulto velut arbor aevo, fama Marcelli* (Od. I, XII, 45), und das Bild vom Schnee im Tal, *whose low vassal seat the Alps doth spit and void his rheum upon* («Heinrich V.», III, 5), ebenfalls auf Horaz: *Furius hibernas cana nive conspuet Alpes* (Sat. II, V, 41). Aber andere vermeintliche Klassizismen werden als poetische Gemeinplätze der Elisabethzeit vor Shakespeare erwiesen, z. B. das Gedicht als *monumentum aere perennius*; und selbst Portias Rede auf *mercy* stammt vielleicht nicht aus Senecas *De senectute*, wie Sonnenschein vermutet hatte, sondern aus einer Homilie über *Mercifulness* in Elyots «Governour» (II, 7).

die auch Spenser und Peele benützten. Offenbar muß die Quellensuche zuerst für die englischen Vorgänger besorgt werden, mit denen Shakespeare bekannt und vertraut war, bis sie bei ihm selbst mit Sicherheit zu üben ist.

Berlin. A. Brandl.

Max Kaluza, Englische Metrik in historischer Entwicklung. Berlin, Felber, 1909. VII, 384 S. geb. 8 M.

Wir haben es hier nicht zu tun mit einer durchweg auf eigener Forschung beruhenden, erschöpfenden Neudarstellung der englischen Metrik, die mit dem grundlegenden, tiefgrabenden Werke von Schipper in Wettbewerb treten könnte. Eine derartige Absicht lehnt der Verfasser selbst in der Einleitung ab, obgleich er natürlich die Resultate seiner eigenen Spezialuntersuchungen, z. B. über den alten englischen Vers, sowie der von ihm angeregten seiner Schüler dem Werke einverleibt hat. Er hat «bei der Ausarbeitung vor allem die Bedürfnisse der Studierenden und der Lehrer des Englischen im Auge behalten»; und diesen letzteren, für welche ich selbst als Lehrer ein klassischer Zeuge bin, hat er mit seinem Buche einen großen Dienst geleistet, da sie bei dem naturgemäß beschränkten Umfang ihrer wissenschaftlichen Eigenarbeit in den seltensten Fällen in der Lage sind, die große Fülle der metrischen Forschungen in den letzten Jahrzehnten kennen zu lernen und in ihren Ergebnissen zu übersehen. Diese werden Kaluza für sein Buch sehr dankbar sein; denn er gibt ihnen mit der ungemein reichen metrischen Literatur nicht bloß deren Ergebnisse in zahlreichen langen Zitaten, sondern regt sie mit seinem Urteil über entgegenstehende Ansichten zu selbständiger Kritik an.

Wegen dieser letzteren Seite der Darstellung ist die wissenschaftliche Bedeutung des Werkes trotz seines zusammenfassenden und informatorischen Grundcharakters nicht gering anzuschlagen. Denn auf Schritt und Tritt, auf dem Gebiet des heiß umstrittenen altenglischen Hebungsverses, wie auf dem der modernen klassischen Metren, speziell des Blankverses, hat der Verfasser sich mit widerstreitenden Ansichten auseinanderzusetzen, und das, was ihm abschließenden Wert zu haben scheint, aus der Masse der Deutungen und Meinungen zu sichten. Um das zu können, dazu gehörte die Beherrschung des gewaltigen Materials und ein in jahrelangen Studien geübtes Urteil. Die englische Metrik wird eben erst gebaut, die Mauern sind noch nicht verankert, und stellenweise scheint den Fundamenten noch die erforderliche Festigkeit zu fehlen.

Da uns an dieser Stelle nur der Vers von Shakespeares Dramen, Epen und Sonetten angeht, so möchte ich, der ich gerade diesen zum Gegenstande eingehender Studien gemacht habe, mich gegen ein Grundprinzip wenden, dessen praktische Anerkennung nach meiner Überzeugung dem zugleich zartesten und kraftvollsten Vers, der auf dieser Erde jemals über die Bühne geschritten ist, dem Vers des «Lear», des «Macbeth», des «Coriolan» und von «Antonius und Cleopatra», seine rhythmische und das heißt seine dichterische Herrlichkeit zum Teil rauben würde. Es ist das Prinzip der

schwebenden Betonung, das nicht bloß von Kaluza, sondern, wie es scheint, von der überwiegenden Mehrzahl der Metriker anerkannt wird.

Danach soll also das Wort *tăkĕn*, ein reiner Trochäus, wenn es an die Stelle eines Jambus tritt, mit schwebendem Ton, d. h. so gesprochen werden, daß die von Natur stark betonte Stammsilbe in ihrer Tongeltung etwa auf die Tongeltung der ganz tonlosen Endung hinabgedrückt und so der Trochäus als schroffer Gegenschlag gegen den vorausgehenden Jambus ⏑ ˍ ˍ ⏑ nicht mehr ins Gehör fällt. Ich behaupte, daß *taken* in dieser Weise von einem geborenen Engländer mit eingewurzeltem Sprachgefühl niemals gesprochen werden könnte. Gewiß kann die Tonsilbe des Wortes verschieden starken Ton haben; stehen in demselben Verse neben ihm andere Vorstellungsbezeichnungen, die der Logik oder dem Gefühl nach eine viel stärkere Bedeutung haben, so erleidet sie eine gewisse Tonschwächung, die aber unter keinen Umständen so stark sein kann, daß die Endung *-en* nicht immer als eine viel schwächer betonte Silbe empfunden würde. Auch diese Endung sinkt in ihrer Tongeltung proportional mit der der Tonsilbe; kann sie doch unter Umständen ganz nullifiziert und von der Tonsilbe aufgesogen werden: *takn*. Das zweisilbige Wort *taken* aber kann immer nur, auch wenn es die Stelle eines Jambus einnimmt, als Trochäus gesprochen werden.

Warum soll es denn seinen angeborenen Rhythmus plötzlich verlieren? Hat Shakespeare oder irgend ein Dichter sonst erklärt, daß er seine Trochäen — die er nun doch einmal in die Jamben hineingestellt hat — nicht als Trochäen gesprochen haben wollte? Das wäre ein Beweis für die Richtigkeit der Voraussetzung eines schwebenden Tones, so widernatürlich er auch sein mag; aber ein solcher Beweis ist nicht vorhanden. Der schwebende Ton ist also eine von den Metrikern ersonnene Auskunft, um ihr metrisches — nicht rhythmisches! — Gewissen zu beruhigen. Sie selbst, wenn sie Jamben schrieben, würden dem Trochäus die Rebellion gegen das herrschende Versschema nicht gestatten; und wenn Dichter so konnivent gewesen sind, so müssen diese, meinen sie, doch den stillen Wunsch gehegt haben, der Rebellion Zügel anzulegen und den Trochäus seiner Kraft zu berauben, indem sie in Gedanken sein Tongewicht herabsetzten.

Nun, es muß zugegeben werden: Shakespeare selbst hat sich einmal, in seiner Jugendzeit, von einem solchen metrischen Gewissen bestimmen lassen. Aber — —? Da setzte er nicht kastrierte Trochäen mitten in die Jamben, sondern gar keine. Er beschränkte sich, da englische Verse ohne Trochäen ganz undenkbar sind, auf Trochäen im ersten Fuß und vereinzelte nach der Zäsur; also nach einer Pause, wo der Widerspruch gegen den herrschenden Rhythmus nicht so fühlbar wurde. Wenn er damals Verse schrieb, so lauerte das Ungeheuer des Versschemas immer im Hintergrund: und wollte er einmal mit frischer, fröhlicher Kraft einen trochäischen Felsblock in das langweilige Jambengeplätscher schleudern, dann schnappte es zu und riß ihm den Block aus den Händen, und die Jamben plätscherten langweilig weiter. — Glücklicherweise entwischten den Fängen des Ungeheuers doch einige schöne Trochäen. — Mit den Jahren und dem Wachstum der Kraft änderten sich seine Anschauungen total; er mußte es als sinnlos erkennen, daß er der Tiefe und Feinheit seiner Empfindungen

sowie dem musikalischen Genie, mit dem er all ihren Schwingungen den Rhythmus seiner Verse anzuschmiegen wußte, Gewalt antun, und sie in den spanischen Stiefeln des antiken Metrums erdrücken sollte. Also einen Fußtritt dem Ungeheuer von Versschema! und hinein mit dem Fels des Trochäus in die aufschäumende Jambenflut überall, wo die Energie des Gefühls es so will! Einen, wenn Hamlet grausend nach dem Zweck des Erscheinens des Geistes fragt:

Be thy intents wicked || or charitable (I, 4, 42) — auch zwei, wenn Ophelia ihren fassungslosen Jammer über den Anblick des in Wahnsinn versunkenen Geliebten ausspricht:

Pale as his shirt; || *his knees knocking together* (II, 1, 81) — ja, drei zugleich schleudert er hinein, als Macbeth Banquos Geist mit dem zerschmetterten, bluttriefenden Schädel erschaut; wo sich alles in Macbeth und im Zuschauer umkehrt, da muß sich auch der Rhythmus umkehren:

Which of you have done this. — What, my good lord? (III, 4, 49.)

Und — ein wahrer Hohn auf das Schema — selbst der letzte Fuß ist ein Trochäus bei Hamlets machtvoller Beschwörung seiner Freunde zu strengster Verschwiegenheit:

So grace and mer|cy || at your most need help you! (I, 5, 180.) Ein kolossaler Vers und kaum noch ein Schatten von Quinar. Der Regisseur Shakespeare würde den Schauspieler schön angewettert haben, wenn er diesen Endtrochäus in matter Betonung hätte verbergen wollen und nicht mit aller Kraft hinausgesprochen hätte. In allen diesen und den Tausenden gleicher Fälle kann von schwebendem Tone nicht die Rede sein, weil es keine Frage sein kann, daß Shakespeare solche rhythmischen Gegenschläge gewollt hat.

Der Große zeigt uns in seiner Behandlung des antiken Metrums, wie wir uns zu ihm zu stellen haben, wir Germanen, die wir doch einmal in der ewigen Belebtheit unseres vielgestaltigen Empfindens über den anderen Rassen stehen und uns gar nicht vorstellen können, wie Menschen den immer gleichen Klingklang der antiken Metra haben ertragen können. Dauernd tadellose Quinare im antiken Sinne zu bauen, dazu sind die germanischen Sprachen ganz unfähig: Shakespeare hat in seiner Jugend meist 11—13 Prozent regulärer Verse, nur einmal, in den echten Teilen von Shrew, 14, womit er selbst über Kyd hinausgeht; in den reiferen Dramen meist 9 und 8, aber auch 7. In der überwiegenden Masse der Jugendverse respektiert er den antiken Rahmen und füllt ihn wenigstens mit steigenden Rhythmen (Jamben und Doppeljamben: ⏑ ⏑ – ´) aus; in der reifsten Zeit ist ihm dieser Rahmen nichts als eine Druckkonvenienz, er schließt in der Mehrzahl der Fälle kein rhythmisches Ganzes in sich; was der Schauspieler meist zusammen zu sprechen hat, sind ganz ungleiche rhythmische Reihen, erfüllt von wundervoll wechselnden Melodien. Wenn wir also die antiken Metren germanisch-richtig verwenden wollen, dann müssen wir so tun, als ob sie nicht da wären. Das hat von unseren klassischen Dramatikern nur Kleist getan, von neuesten Hoffmannsthal, der mit wunderbar schwung- und charaktervollen Versen einem unschönen Inhalt Wirkung verleiht. Bei Schiller, Goethe und Grillparzer hat

das Ungeheuer des Versschemas immer im Hintergrunde geknurrt, und sie haben nicht gewagt, sich dagegen zu empören. Daher zum Schaden der großartigen dramatischen Kraft Schillers seine matten Quinare, die nicht entfernt mit den Shakespeare'schen verglichen werden können.

Die germanische Seele kann für den Ausdruck ihres reichen Inhalts kein angemesseneres Instrument finden als das von ihr geschaffene des alten Hebungsverses; für die Lyrik gibt er ungezählte Möglichkeiten, für das Epos mag je nach der Bedeutung des Gegenstandes ein vier-, fünf- oder sechshebiger Vers gewählt werden, für das Drama der fünfhebige. Der zuletzt zitierte Vers aus Hamlet ist ein regelrecht gebauter Fünfheber; denn auch drei Senkungssilben sind gestattet; und warum sollen wir nicht drei Hebungen nebeneinanderstellen, wenn die Stärke unserer Empfindung uns dazu treibt, wenn wir es so wollen? Das Kolossale der Wirkung jenes Verses beruht auf der Gegenüberstellung der drei Senkungen und der drei Hebungen. Wie ich eben sehe, sind auch die drei ersten Fünfheber; ausgesucht habe ich sie nicht danach. Wie die germanische Natur in Shakespeare zu mächtig war, um sich dauernd unter das fremde Joch zu beugen, so wollen wir hoffen, daß unsere Volksseele nach dem langen Schweifen in der Ferne zu dem nahen Guten wieder zurückkehrt und den fremden Tyrannen der antiken Versschemata — und Versschemen! — den endgültigen Fußtritt versetzt.

Sehr hübsch finde ich bei Kaluza die Charakteristik der verschiedenen Versarten nicht bloß hinsichtlich ihres Baus, sondern auch hinsichtlich ihrer dichterischen Wirkung. So kann man sein Urteil über den Septenar, der als Dramenvers eine wirklich traurige Auskunft ist, nur unterschreiben: wird er regulär gebaut, so hat er etwas Leiermäßiges, irregulär klingt er wie Prosa. Nebenbei: auch Shakespeare hat Septenare, sehr selten als eine Zeile, meist als Blankvers mit folgendem vier- oder fünfsilbigen verkürzten Verse gedruckt; sie finden sich auch bei Kyd, Marlowe, Greene, Peele (im «Arraignment of Paris» sogar in ziemlicher Fülle); die Frage über den Gebrauch des Septenars unter den Blankversen wäre eine Untersuchung wert.

Den Doggerel finde ich nur nebenbei erwähnt; es scheint, daß die Untersuchungen hierüber noch fehlen, und doch findet er sich in Shakespeares Jugenddramen (Shrew, Err., LL.) recht häufig gebraucht, und im vorshakespeare'schen Drama wechselt er vielfach mit dem Septenar ab, z. B. in «Damon and Pithias», «Cambyses», «Appius and Virginia» und in dem lange verschollenen und jetzt, in dem vorletzten Heft von Herrigs Archiv (CXXIII, 45ff.), unter Redaktion von Fritz Flügge verdienstvollerweise abgedruckten Drama «Fidele and Fortunio». Hinsichtlich seines Baues sind einige merkwürdige Erscheinungen zu verzeichnen; in dem letztgenannten, metrisch sehr interessanten Drama sind z. B. Verse zusammengekoppelt wie:

> Should I that am not worthy to beare out Apollo's chamberpot think any scorne,
> That these rascolly ragges by me should be worne?

oder in Shakespeares LL.:

> *Biron.* Go, bid them prepare.
> *Costard.* We will turn it finely off, Sir; we will take some care.

Auch der Darstellung des Blankverses — Shakespeares Blankvers wird ein besonderes Kapitel gewidmet — kann ich durchweg beipflichten, und ich möchte meine Freude darüber aussprechen, wenn Kaluza — entgegen solchen Autoritäten wie Furnivall und Halliwell — den Beweis meiner Behauptung, daß man aus dem Bau des Blankverses das Alter des betreffenden Shakespeare'schen Dramas erkennen könne, welchen ich mich einige Mühe habe kosten lassen, als der erste erbracht findet. Vielleicht kann er in einer späteren Auflage, nachdem ich nun die ganze Materie im Zusammenhange behandelt habe[1]), zu den beiden verläßlichsten Kriterien, der Zahl der Enjambements und der gebrochenen Verse, noch einige verläßliche hinzufügen: z. B. verweisen die große Zahl von Alexandrinern und epischen Zäsuren zusammen das betreffende Drama unbedingt in das erste Lustrum des 17. Jahrhunderts, die auffallend große Zahl der schweren Enjambements im Verhältnis zu den leichten unbedingt in die letzte Zeit des Schaffens.

Neben dem Gehalt ist auch die Form zu loben. Das Buch liest man trotz der Trockenheit des Stoffes mit Vergnügen wegen seiner gewandten, lichtvollen Darstellung. Der Eindruck der Klarheit wird noch erhöht durch die Art der Ausstattung, das starke, ganz weiße Papier, das keinen Buchstaben der Gegenseite zweideutig durchschimmern läßt, und den schönen großen Druck.

Gr.-Lichterfelde. Hermann Conrad.

Alexander Freiherr von Gleichen-Rußwurm, Shakespeares Frauengestalten. Verlag von E. Nister in Nürnberg, 1909. 310 S. Preis: geb. 6,50 M.

Wer die Illustrationen verfertigt hat, mit denen dieser Band reichlich versehen ist und die ihn wohl als einen «geeigneten Geschenkband zum Weihnachtsfeste» empfehlen wollen, meldet kein Vermerk auf dem Titelblatte. Und der Künstler tat gut, sein Inkognito zu wahren, denn sie sind für unsere Zeit sowohl was die Erfindung wie die Technik der Reproduktion anbetrifft, unter dem Mittelmaß. Leider entspricht dem Geist süßlicher Unwahrheit der Illustrationen ein gleicher im Text. Das Buch verlangt wohl auch kaum wissenschaftlich irgendwie ernstlich beachtet zu werden. Wie es mit der ästhetisch-psychologischen Betrachtungsweise steht, mögen ein Paar Sätze zeigen: «Für mein Gefühl ist der große Brite der einzige Dichter, der die eheliche Liebe ganz verklärt hat und in poetischer Vollendung zeigt . . ., ja die eheliche Liebe steigt bei Lady Macbeth zur verderblichen Leidenschaft, da sie aus Ehrgeiz für den heiß bewunderten und geliebten Gatten zur Verbrecherin wird» (S. 11/12). So ist auch «Heinrich VIII. die Tragödie ehelicher Liebe und Treue auf Englands Thron» (S. 167).

Ganz eigenartig ist die Auffassung der Jeanne d'Arc, der Pucelle, deren Schilderung in Heinrich VI. dem Verfasser um Schillers willen Schmerz macht. Er möchte sie um jeden Preis retten und kommt zu dem Resultate:

[1]) Germ.-rom. Monatsschrift I (1909), 307ff.

«Selbst Shakespeare ließ ihr bis auf die letzte Szene (diese Szene wird daher als einzige Greene zugeschrieben) Gerechtigkeit widerfahren. Schiller hat aus dem englischen Königsdrama manche Anregung zu seinem Bilde entnommen» (S. 161).

Um Mirandas Bild zu zeichnen, wird nach wenigen bedeutungslosen Worten einfach die Szene zwischen Miranda und Ferdinand (III, 1) völlig abgedruckt und dieser darauf die erklärende Bemerkung angehängt: «Welch' ein Gegensatz zwischen dem unverbildeten Gemüt einer Miranda und den zimperlichen Fräuleins, die mit gesenkten Augen flüstern, daß sie nach dem Wunsch des Vaters handeln müßten, diesem verschnürten Mädchenideal, das allzulange Leben und Bühne beherrschen sollte. Welch ein Unterschied zwischen dem weisen behutsamen Lenken der Herzen, das Prospero so gütig unternimmt, und dem rohen polternden Befehl väterlicher Willkür, das auf dem Theater zum Spott in der Wirklichkeit zum Schaden herrschte».

Heidelberg. Marie Gothein.

Alice I. Perry Wood, Ph. D. The Stage History of Shakespeare's King Richard The Third. New York, The Columbia University Press, Macmillan Company, 1909. XI, 186 pp. $ 1.25 net.

This most recent addition to the Columbia University Studies in English offers no exception to the general excellence of the series. With less opportunity than some to present important discoveries or to gather diverse and scattered records, the author has given value to her work by a careful organization of her material into a lucid setting-forth of the striking steps in the stage history of «Richard III» in England and America. It includes a characterization of the play as showing the marks of the three great influences of the early Elizabethan period, the chronicle, the tragedy of Marlowe, and the revenge play of Kyd; the stage "effects" of the play are analyzed and compared with those of kindred plays, and in its presentation are noted traces of the popular drama as well as the use of the typical devices of the Elizabethan stage, together with the abscence of some of the elaborate spectacular effects common in the chronicle plays of the time. The influence of the Restoration "heroic play", the Colley Cibber version, the changes wrought in the original archaic elements by the popular devices of the eighteenth century stage, are all carefully analyzed. This is followed by a description of the conceptions and methods of the chief actors of the rôle of Richard. There is also an interesting discussion of the reasons why the Cibber version and the original are still struggling for supremacy on the English and American stage; and a conclusion is devoted to showing the perennial dramatic attractiveness of both hero and play as embodying enduring ideals of the villain and of the tragic.

Besides its value as an historical summary, the book has additional significance for the literary student because of its point of view. The demands of stage presentation, the nature of theatrical effects—these are far too often neglected by the student of dramatic literature, and, once

grasped, they throw a flood of light upon the meaning and purpose of a play.

But if Miss Wood's book renders good service here, it must be said that it shows some weakness on the other side: what seems to the reviewer a lack of grasp of the play as tragedy leads to some misreckoning of theatrical values. Thus, for example, the author regards the Buckingham scene, Act V, scene 1, as an "epic" scene, the omission of which makes for dramatic unity and coherence, yet if the play be conceived as rigid and consistent tragedy, this scene is as necessary as any for the due theatrical effect. Buckingham's death, apparently the last victory of Richard, in reality sounds a last and most impressive warning of his defeat. The fulfilment of Margaret's curse, the nemesis of the divine justice, none shall escape, not Richard himself. Be this interpretation correct or not, it suggests the point of chief weakness in the book. An adequate weighing of theatrical values must be based upon an adequate conception of the play. The first chapter of this book should have set forth in clear if in summary fashion the author's conception of «Richard III.» It does not appear.

That Shakespeare's plays must be adapted to the conditions of the modern stage, that omisions, concisions, some rearrangements must be made, if we are now to secure the effects and impressions he aimed at, that students are not and never will be wholly agreed as to what he did aim at, we must cheerfully concede. But Shakespeare has been and will be barbarously murdered on the English and the American stage, because the adapters and the actors of the theatre are not first of all scholars in the Shakespearean drama. The last to follow in their steps, the first to insist that the play shall not be subservient to the theatre but the theatre to the play should be the scholars, old and young, of our universities.

Amherst College. George B. Churchill.

A. Böhtlingk, Shakespeare und unsere Klassiker. Leipzig, Fritz Eckardt, 1909. I. Lessing und Shakespeare. XIX, 303 S. 3 M. II. Goethe und Shakespeare. XII, 320 S. 3 M.

A. Ludwig, Schiller und die deutsche Nachwelt. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1909. XII, 679 S. 12 M.

Böhtlingks Bücher gehören zur Gruppe der Schriften, denen man das Prädikat «anregend» noch lieber geben würde, wenn sie nicht das wirklich oder angeblich Neue der Ergebnisse gar so selbstgewiß hervorkehrten. Außer dem, was der Titel verspricht, findet der Leser hier auch neue Erklärungen oder Behauptungen über Werke Shakespeares («Hamlet» und «Sturm»), Lessings («Philotas»), Goethes («Tasso»), die wir nur flüchtig erörtern können, obwohl sie mir allesamt verfehlt scheinen: im «Sturm» wird die — jetzt wohl allerseits anerkannte — Allegorie konsequent auf alle Gestalten und Vorgänge ausgedehnt, unter Vernachlässigung der natürlichen Gesetze künstlerischen Schaffens; im «Hamlet» soll der Held die Pflicht der Blutrache innerlich überwunden haben, und deshalb die verlangte Tat ungeschehen

lassen: eine, dem zweimaligen Versuch zur Tötung des Oheims gegenüber doch starke Behauptung; und wozu dienen denn die Monologe überhaupt, wenn nicht dazu, die geheimen Gedanken «Hamlets» auszusprechen! Dem «Philotas» wird eine erstaunliche politische Stelle zugewiesen; und zum «Tasso», angeblich ganz neu, Lenz' Verhalten als Keimmotiv angegeben. Ich glaube im Gegensatz zum Verfasser, daß es noch keinen Goetheforscher gegeben hat, der bei «Tasso» nicht auch an Lenz gedacht hätte.

Es bleiben die unmittelbar zum Thema der wechselseitigen Beziehungen gehörigen Abschnitte. Auch hier betont Böhtlingk stets das Neue seiner Nachweise; am bedeutendsten scheint ihm selbst wohl der über Lessings Vertrautwerden mit Shakespeare, das er auf die Übersetzung des bekannten Dryden'schen Essays zurückführt. Sicherlich irrig. Wo er ein Problem sieht, liegt in Wahrheit gar keins. Schon aus dem sicherlich früh gelesenen «Zuschauer» mußte Lessing die Bedeutung des englischen Dichters kennen. Und seit der Zeit häuften sich die Hinweise auf ihn in der Tagesliteratur, bis in Youngs bekanntem Brief an Richardson die fast schrankenlose Verherrlichung seines poetischen Genies ans Licht trat, der sofort auch in Deutschland Verbreitung fand. Wenn Lessing verhältnismäßig lange mit eigener Meinung zurückhielt, länger als die Freunde, so lag das offenbar daran, daß er der Werke des Dichters noch nicht habhaft geworden war — wieviel Exemplare der Werke Shakespeares mögen denn damals in Deutschland in öffentlichen Bibliotheken zugänglich gewesen sein? In dem Augenblick, als er ihn wirklich in die Hand genommen hat — gewiß nicht lange vor 1759 — hat er sich sicherlich zu ihm bekannt: Drydens bedurfte höchstens noch das Publikum, um ein Urteil zu gewinnen, nicht Lessing, der doch ein ganz anderer Kritiker war als jener Halbklassizist.

Überhaupt liegt Böhtlingk nichts ferner als der Versuch eines objektiven Bildes. Seine Bücher sind Plaidoyers für den überwältigenden Einfluß des «Dichterkönigs», nicht Darstellungen seiner relativen Einwirkung (neben all den anderen Einwirkungen). Das immer wiederkehrende Beweismittel ist das berühmte: «Goethe (oder Lessing) sagt selbst», Aussagen also, die nur mit großer Vorsicht abgewogen werden sollten, als erstes und letztes Argument hingestellt, ohne Rücksicht auf entgegenstehende andere Äußerungen. Von andersartigen Einflüssen wird ganz abgesehen (bis auf einige Abschnitte), so würde aus den Anführungen Böhtlingk's kein Leser ahnen können, daß Marlowe doch auch einige Bedeutung für die Gestaltung des Fauststoffes zukommt, sondern er soll überzeugt werden, daß ohne den «Hamlet» Goethes «Faust» undenkbar wäre. Und zwar ohne den richtig (d. h. nach der Weise des Verfassers) verstandenen «Hamlet». Da ergibt sich denn das seltsame Resultat, daß Goethe, der in «Wilhelm Meister» den englischen Dichter gänzlich mißverstanden habe, bei der poetischen Verwertung seines Vorbildes dem richtig erklärten «Hamlet» sich angeschlossen hat. Und im «Sturm» ist es ähnlich gewesen. Das nenne ich doch noch poetisches Genie!

Shakespeare gibt überhaupt den einzigen Maßstab ab; was sich irgend auf ihn zurückführen läßt, wird zurückgeführt, und wenn es darüber zu Grunde gehen sollte: man lese dafür als Beleg das Kapitel über «Minna von Barnhelm», in dem diese Methode ins Barocke getrieben ist; was sich durch-

aus nicht fügen will, ist nichts wert: «Iphigenie», «Tasso» und gar die «insipide» «Natürliche Tochter». Das ist angeblich Racine, mit dem alle drei Stücke in Wahrheit nicht mehr zu schaffen haben, als mit Shakespeare.

Bei dem reichen Inhalt bleiben eine Reihe beachtenswerter Analogieen übrig für alle die Stücke, bei denen der große Dichter wirklich Pate gestanden hat; leider kann aber auch dieses Lob nur mit Einschränkung gelten, da sich Böhtlingk an sehr spontaner Benutzung der reichlich vorhandenen Literatur hat genügen lassen, wobei ihm sehr wertvolle Vorarbeiten (über das Eindringen Shakespeares z. B.) entgangen sind. Auch längst feststehende Tatsachen bleiben unbekannt; und damit werden ganze Beweisketten hinfällig: die unregelmäßige Versabteilung der ersten «Iphigenie» stammt wohl sicher von Lavater (zu II, S. 157); von Herder, nicht von Goethe rührt die als Beweisstück figurierende Rezension her (II, S. 38); woher Böhtlingk die Behauptung genommen haben mag, daß «die ungleichen Hausgenossen» (vor der italienischen Reise konzipiert) ein Revolutionsstück seien, ist mir ganz unerfindlich. Neben dem Falschen steht Ungenaues: wenn Lessing seinen Jugendfreund seltsamer Weise andauernd «Weiß» nennt, so brauchen wir ihm das doch nicht nachzusprechen, und Korona Schröter läßt man doch auch am besten ihr auf thüringisch-sächsischem Sprachgebiet allerdings gefährdetes *t*.

Trotzdem sei noch einmal hervorgehoben, daß ein kritischer Leser nicht ohne etwas gelernt zu haben die Bücher aus der Hand legen wird.

Die schwere Aufgabe des Gelehrten, den Gegenstand seiner Tätigkeit in den richtigen Größenverhältnissen zu sehen, die die beiden eben besprochenen Bände nicht zu lösen vermochten, ist aufs Glücklichste in Ludwigs Schillerbuch geleistet. Auch methodisch interessant als erste große Schrift über das Nachleben eines Mannes zeichnet das Buch aus unendlichem Material in klaren Linien das wechselvolle Schicksal der Werke im Ablauf der Zeiten, und Wissenschaft wie volkstümliche Liebhaberei zeigen sich gleicherweise bedingt durch den allgewaltigen Geist der Zeit.

In enge Beziehung zum Shakespearethema tritt die Darstellung in allen, die Schätzung des Dramatikers betreffenden Partieen. Der Deutsche und der Engländer haben im Laufe des Jahrhunderts um die Gunst des Publikums gerungen, und die Geschichte der Schätzung des Dramatikers Schiller wird nur selten gleichzeitig zu der Shakespeares. Der deutsche Dichter hat zu leiden gehabt unter der ausschließlichen Vorliebe für einen dramatischen Typus, den man nur mehr als einzigen gelten lassen wollte. Schlegel und Tieck hatten die Parole der unvergleichlichen Überlegenheit Shakespeares ausgegeben, die in der ästhetischen Wissenschaft lange die herrschende blieb und in Otto Ludwigs Versuchen, seine dramatische Kunst theoretisch zu fundieren, ihren Gipfelpunkt erlebte (S. 353—371). Das Volk wollte sich seinen Dramatiker nicht nehmen lassen, wenn auch Shakespeare zeitweise bedeutend an Terrain gewonnen hat und Schauspieler, vor allem die reisenden Virtuosen, Shakespeare'sche Charaktere bevorzugten. Auch mit den Mitteln der Statistik (S. 127 u. ö.) sucht Ludwig dieses wechselnde Spiel gesetzmäßig zu erfassen und der Bearbeiter des lohnenden aber unendlichen Themas «Shakespeare in Deutschland» wird in mehreren Abschnitten wertvolle Vorarbeit geleistet finden. Alle Bemerkungen, die

sich an die damals so beliebte Vergleichung und Bewertung der beiden Dichter und ihrer Werke knüpfen, zeugen von dem Streben nach unparteiischer Würdigung des relativen Rechtes der Anschauungen und von tiefem Eindringen in die Werke und ihre künstlerischen Absichten.

Halle a. Saale. Kurt Jahn.

The Shakspere Allusion-Book. A Collection of Allusions to Shakspere from 1591 to 1700. Re-edited, revised, and re-arranged with an introduction, by John Munro. 2 vols. LXXVI, 527, 558 Ss. London, Chatto and Windus 1909. (The Shakespeare Library. General Editor Professor I. Gollancz, Litt.D.) 21 s. net.

Eines der wichtigsten Quellenwerke, auf denen unsere Kenntnis von Shakespeare als literarischer Erscheinung beruht, liegt erweitert und ausgebaut vor. Aus dem kleinen Büchlein, das Dr. Ingleby 1874 der New Shakespere Society als «Centurie of Prayse» dargeboten, das Miss L. T. Smith 1879 um die Hälfte vermehrt abermals herausgegeben, und dem Furnivall 1879 einen Band mit 300 neuen Shakespeare-Anspielungen an die Seite gestellt, sind zwei umfangreiche, aber handliche und wohlausgestattete Bände geworden. Das Material ist nicht nur sehr stark vermehrt, sondern es ist auch seine Grenze von 1693 bis 1700 herausgeschoben, so daß wir nun auch noch die Aussagen von Jeremy Collier, Congreve, Dennis u. a. zu diesen Akten eines literarhistorischen Kanonisationsprozesses hinzubekommen. Von vier Anhängen gibt der erste eine Liste vermeintlicher Anspielungen, die der Kritik nicht standhalten; der zweite zählt noch eine Reihe von Autorenstellen auf, die unter Shakespeares Einfluß entstanden sein können und zieht die Shakespeare-Zitate aus «Englands Parnassus» aus; der dritte druckt einen Abschnitt aus dem nur handschriftlich vorliegenden, zeitgeschichtlich interessanten Gedicht «The New Metamorphosis» von J. (?) M. (?), in dem manches an Shakespeare anklingt; der vierte endlich stammt von der Hand Crawfords und enthält die Sammlung der (unbezeichneten) Shakespeare-Zitate in Bodenhams «Belvedere». Hier liegen die Resultate einer langen und mühsamen Arbeit vor, die um so interessanter sind, als die Zitate selten mit den Originalen völlig übereinstimmen. Es folgt eine übersichtliche Tabelle aller (bis 1685) erschienenen Shakespeare-Quartos, ein Auszug sämtlicher Eintragungen von Werken Shakespeares in die Stationers' Registers, sowie eine Reihe äußerst praktischer Hilfsmittel zum Benutzen und Nachschlagen der beiden Bände. Die Einleitung faßt das ganze Material noch einmal unter einer Reihe solcher Gesichtspunkte zusammen, unter denen auch ein großer Teil der Benutzer an das Buch herantreten wird, ebnet so seinem Gebrauch, d. h. der zusammenfassenden Verwendung der Einzelfakta die Wege und hebt damit die Unzulänglichkeit einer bloß chronologischen Registrierung auf.

Aus dem Gesagten erhellt der ungewöhnliche Wert des Buches für die Shakespeare-Forschung. Allein der Unsumme aufgewandter Arbeit zum Trotz verbietet sich seine unkritische Benutzung auf das strengste. Es

gilt dafür genau das gleiche wie für seine Vorgänger. Der Leser muß ein falsches Bild der Sachlage gewinnen, wenn, um ein Beispiel anzuführen, aus einem Gedicht von Mich. Drayton vier Shakespeare lobende Verse herausgerissen werden und der unterschlagene Teil des Gedichtes dann zeigt, daß Drayton an andere ein viel höheres Lob spendet. Schlimmer noch ist es freilich, wenn durch das Herausreißen einzelner Stellen aus dem Zusammenhang der eigentliche Sinn beinahe in sein Gegenteil umgefälscht erscheint. Unzweifelhaft ist das in der Stelle der «Return from Parnassus» (S. 102 ff.) der Fall. Schon J. B. Mullinger hat in der Geschichte der Universität Cambridge von 1884, S. 524 Anm., die richtige Erklärung gegeben, daß in dieser Szene «Shakespeare is the favorite of the rude half-educated strolling players, as distinguished from the refined geniuses of the University». Es ist unbegreiflich, daß sich die alte Auffassung der deutlichen Interpretation, die der Zusammenhang herleiht, zum Trotz, immer weiter schleppt, um so mehr als der Herausgeber, wie seine Einleitung zeigt, die Stellung Shakespeares in seiner Zeit durchaus nicht in dem rosigen Lichte sieht, das den Dichter für so zahlreiche Forscher noch immer umgibt. Im Gegenteil, ich verzeichne es mit einer gewissen Genugtuung, daß er im großen und ganzen durchaus auf dem Standpunkte steht, der meinem Buche: «Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit» so viele Anfeindungen und Vorwürfe von Übertriebenheit, «mangelnder Materialdurchforschung», der «Rolle des advocatus diaboli, der nur die ungünstigen Momente berücksichtigt» zugezogen hat. Munro verweilt nachdrücklich bei der Tatsache, daß kein Literat Notiz von Shakespeares Tode nahm, er unterstreicht es, daß offenbar niemand in England eine Ahnung davon hatte, daß es sich hier um einen Geist ohne Gleichen handelte (XX), bezeichnet es als wahrscheinlich, daß beinah niemand von seinen Zeitgenossen für seine Kunst die volle Würdigung hatte (XXV) und betont, daß erst die Publikation der Folio seine Stücke der Literatur eroberte. Hätte sich Munro den Unterschied zwischen Popularität und literarischer Wertschätzung völlig klar gemacht, der gerade in dieser Zeit der Eroberung des Geschmacks der Gebildeten durch die neue von Jonson geförderte Strömung ein so unüberbrückbarer Spalt wird, so hätten sich ihm noch einige andere Schwierigkeiten gelöst, deren Erklärung jetzt nicht völlig befriedigt. Aber dazu bedurfte es einer Benutzung der einschlägigen Literatur, die der Herausgeber nicht für erforderlich gehalten hat. Weder die hier grundlegenden Forschungen von Wetz, noch das nützliche Buch von Symmes, noch meine oben angeführten Ausführungen sind herangezogen. Da sie nur für die Einleitung in Betracht kommen, deren Bedeutung neben den eigentlichen Quellen sekundär ist, kann man das verschmerzen. Aber was soll man dazu sagen, daß ein Buch, das sich mit der eigentlichen Aufgabe des Allusion-Book so eng berührt wie Köppels »Studien über Shakespeares Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker» überhaupt nicht erwähnt wird? Diese Mißachtung deutscher Forschung trägt die Bestrafung in sich selber. — Immerhin müssen wir dankbar den Fortschritt begrüßen, den das Buch seiner früheren Fassung gegenüber darstellt.

Göttingen. Levin L. Schücking.

Charles F. Johnson, Litt.D. Shakespeare and his Critics. Boston and New York, Houghton Mifflin Company, 1909. XI, 386 S.

Ein Nestor unter den amerikanischen Shakespeareforschern, der Professor Ch. F. Johnson legt in diesem, aus Vorlesungen erwachsenen Buch eine Geschichte der Shakespeare-Kritik vom Anbeginn bis auf unsere Tage vor. Das ist eine Aufgabe, die, wenn sie in vollem Umfang bewältigt werden sollte, viele Jahre mühsamer Detailforschung verlangen würde. Aber auch eine vorläufige Orientierung, die von Höhepunkt zu Höhepunkt die Wege weist, muß uns hochwillkommen sein, zumal wenn sie in so liebenswürdiger Form auftritt wie in dem vorliegenden Werk. Dies ist kein Buch der strengen Methode und der konsequent bis zur Eintönigkeit festgehaltenen Gesichtspunkte, der Autor schreibt für ein ungelehrtes, gebildetes Publikum und versteht es meisterhaft, das Interesse unaufhörlich wachzuhalten. Seine Mittel dabei bestehen in der lehrreichen Anführung einer Fülle von Beispielen, in der treffenden Beurteilung der Persönlichkeiten, mit denen er es zu tun hat, in der toleranten, weitherzigen und undogmatischen Art, mit der er Menschen und Dinge anschaut. Daß gute Anekdoten für ihn eine unwiderstehliche Versuchung bilden, wird man nach dem ganzen Plan der Arbeit ihm nicht verübeln.

Am schwächsten vielleicht ist der erste Teil des Buches, der auf 22 Seiten, von denen noch mehr als sieben durch Zitate angefüllt werden, die ganze Shakespeare-Kritik bis zur Restoration abhandelt. Aber auch hier kommt der Verfasser zu meines Erachtens durchaus richtigen Schlußfolgerungen, trotzdem er wohl nur Ingleby vor sich hat. «It is evident that Shakespeare's position in the literary world was entirely different from what it is now», sagt er, «and that, owing perhaps to the fact that he was an actor, he was never received in the literary world of the first half of the seventeenth century on a footing commensurate with his real value. He was, as said before, recognized as a writer of very popular, amusing, and effective plays» (S. 43). Und auch er merkt schon bei Jonsons Lobgedicht an, daß in solchen Eulogien «praise is awarded without much discrimination», eine Vermutung, die namentlich durch die zusammenhängende Untersuchung der Lobgedichte als Gattung in der Renaissanceliteratur ganz gewiß eine für die Autorität des Jonson'schen Gedichtes vernichtende Bestätigung erfahren würde. — Verhältnismäßig schlecht kommt trotz der vortrefflichen Bemerkungen über Dr. Johnson die Zeit der «Rückkehr zur Natur» weg. Für eine Darstellung der an verschiedenen Stellen in Fieldings Werken ausgesprochenen Shakespeare-Kritik wäre der Leser dankbar gewesen, und wenn dies aus dem Rahmen des Werks herausfiel, so hätten doch sicher Oliver Goldsmiths so überaus charakteristische (und in des Autors Sinne dankbare) kritische Äußerungen über Shakespeare in das Buch hineingehört. Für sie würde man gern einige Tagesbekanntheiten eingetauscht haben, die sich am Ende des Buches breit machen. Die deutschen Shakespeare-Kritiken werden ausführlich und im ganzen meines Erachtens gerecht gewürdigt. Bei Schlegels Verdiensten übrigens sollte man doch nicht unterlassen, seine ungeheuerlichen kritischen Äußerungen über einige der Apocrypha in Abzug zu bringen. — Die geistlosen teutonistischen Bemerkungen des Herrn Lemcke über den alleinseligmachenden deutschen Geist verdienen wirklich nicht die

Erwähnung bei Johnson wie schon bei Furness! — Ungemein amüsant ist die Kritik an Swinburne, mit dem der Verfasser sehr scharf ins Gericht geht; durchaus berechtigt werden die meisten das außerordentliche Lob finden, das er Dowden spendet, als ungerecht empfinde ich dagegen die Abfertigung eines so vortrefflichen und originellen Forschers wie Moulton. — Leider fehlen dem Buch alle Literaturangaben.

Göttingen. Levin L. Schücking.

Phoebe Sheavyn, The Literary Profession in the Elizabethan Age. Manchester, University Press, 1909. XII, 222 Ss. 5 s. net.

Das Buch ist Professor Firth, dem bekannten Oxforder Historiker, gewidmet und zeigt manche Vorteile historischer Methode, nämlich lebendige Gruppierung, Verständnis für das Interesse jedes Standes, Sinn für größere Zusammenhangs- und Entwicklungsreihen. Anderseits ist philologisches Material manchmal übersehen oder nicht mit genügend scharfer Kritik benutzt. Das erste Kapitel gibt eine gute Übersicht des literarischen Patronwesens in der Elisabethzeit; leider ohne daß auf seine Anfänge in der Humanistenzeit eingegangen würde. War eine Widmung tatsächlich immer ein Ausstrecken der hohlen Hand? Auch aristokratische Autoren haben gewidmet; mancher Adelige rechnete es sich damals wirklich zur Ehre, von einem geschätzten Autor eine Zueignung zu erhalten; wenn Spenser in den «*Tears of the Muses*» den Adel hierin zu lässig fand, so hat Shakespeare gegen diese *satire sharp and critical* im «Sommernachtstraum» (V, 1) Verwahrung eingelegt. — Kapitel II: Zensur. Die juristische Seite hat bereits Gildersleeve vor Jahresfrist sorgsam untersucht Außergerichtlich muß man es wohl nennen, wenn die Abdankungsszene in Shakespeares «Richard II.» zu Lebzeiten Elisabeths nicht gedruckt wurde. Sollte Sonett 107 noch ernstere Befürchtungen andeuten, die er deshalb hegen mußte? — Kapitel III: Die Hauptverleger in Shakespeares Umgebung sind plastisch umrissen; ungern vermißt man dabei den ihm sehr nahestehenden Field, über den freilich schon Mrs. C. C. Stopes in den «*Warwickshire Contemporaries of Shakespeare*» 1907 fleißig berichtet hatte. — Im vierten Kapitel, *Authors and the Theatre*, kommt die alte Anekdote wieder zu Ehren, wonach Shakespeare vom Grafen Southampton £ 1000 erhalten habe zu einem Kauf — wohl um Teilhaber eines Theaters zu werden (S. 96). Aber daß er sechs Anteilscheine besessen habe, ist eine Übertreibung; wir haben für diese Frage längst genauere Gewährsmänner als den hier zitierten Fleay. — In den letzten Kapiteln sehen wir mancherlei Schriftsteller in ärmlichen Nebenstellungen beschäftigt, in Streitigkeiten unter einander verwickelt und nur zu häufig von unwissendem, gröblichem oder heuchlerischem Volk mißhandelt. Es ist ja wahr, die Gründlinge im Parterre mögen sich oft *ignorant and undiscriminating* benommen haben: Satiriker drückten sich gelegentlich aus, als wären Dichter immer arme Teufel und *drunken parasites*: die Brutalität einer Umgebung, die an Matrosenbordelle und öffentliche Hinrichtungen gewöhnt war, ist auch bei Shakespeare durchzufühlen.

Aber anderseits war es eine Zeit mit unerhörtem Bildungsdrang. Die Schulen, so viele von der Bürgerschaft gegründet wurden, waren mit Knaben überschwemmt, so daß sich die Lehrer nicht mehr zu helfen wußten (S. 154). Die Schulstücke, von denen Sheavyn leider fast nichts weiß (S. 155), haben sicher viele urteilsfähige Zuschauer herangezogen. Vornehme Frauen verschafften ihrem Geschmack Geltung — nicht umsonst nimmt der Löwe im «Sommernachtstraum» (V, 1) auf ihre Zartheit Rücksicht. Was Shakespeare selbst in den Jugenddramen an klassischen Zitaten, in reiferen Jahren an philosophischen Gedanken, in der letzten Zeit an feinem Märchenduft bieten durfte, verrät deutlich, daß auch hochgebildete Leute im Theater saßen und den Ton angeben konnten. Eine Reihe Schriftsteller in angesehener Stellung zeigen durch Anspielungen, daß sie das Schauspiel besuchten und bei ihren Lesern Kenntnis desselben voraussetzten. Was endlich die Königin für das Blackfriarstheater tat, hätte eher Erwähnung verdient, als die Ohrfeigen, die sie austeilte (S. 194). So versagt das Buch da und dort, wenn man wissenschaftlich nachprüft, während es als anregende Kulturschilderung für weitere Kreise gewiß vorteilhaft wirken wird.

Berlin. A. Brandl.

Zwei Bücher über moderne Inszenierung.

Man ist noch immer auf der Suche nach der besten Inszenierung — in Theorie und Praxis. In Zeitungen und Zeitschriften flattern die einschlägigen Artikel herum, mit leichten Broschüren wird geplänkelt und selbst das grobe Geschütz schwerer Bücher läßt man auffahren gegen die alte Inszenierung. Zugleich wird auf vielen Bühnen gearbeitet. Alte Theater werden adaptiert, neue eigens hierzu gebaut. An Regsamkeit von Hirn und Hand fehlt es nicht. Und so darf man sich der Hoffnung hingeben, daß aus den vielerlei Versuchen doch wohl früher oder später die richtige Lösung sich ergeben werde — sollte man glauben. Doch wer das glaubt, irrt. Er verwechselt Kunst mit Technik. Hier ist das Problem absolut. Der Techniker arbeitet frei für die Zukunft. Er mag die Vergangenheit nützen, wenn sie ihm taugt, aber sie bindet ihn nicht. Ganz anders ist das künstlerische Problem geartet. Hier gilt es, aus der Vergangenheit die Gegenwart in lebendigem Zusammenhang organisch herauswachsen zu lassen. Absolute Experimente sind vom Übel, weil sie zu unzulänglichen Einseitigkeiten führen müssen. Den schlagenden Beweis liefern die Inszenierungsexperimente des «Künstlertheaters» von München.

Wir haben eine traditionelle Bühne; ihre Absicht geht auf Illusionierung des Zuschauers, ihr Mittel ist die realistische Inszenierung. Nun kommt die moderne Bühnenreform. Sie will mit dem alten Plunder aufräumen, denn sie findet, daß die alte Bühne mit ihren Mitteln ihren Zweck nicht erreicht, ja daß der Zweck selbst ein falsches Ziel bedeutet. Die Neuerer arbeiten negativ und positiv, zerstören das Alte und bringen das Neue, sie sind eine ideale Reformpartei — im Prinzip, wo alles so leicht geht.

Gegen das Alte erheben sie zwei Vorwürfe. Der erste besagt, daß auf der Illusionsbühne im bildlichen arg gesündigt werde. Vor allem an der Perspektive. Das stimmt leider, aber doch nur für jene Bühnenbilder, die nicht geschlossene Räume darzustellen haben, und es stimmt auch für die «freien Szenen» nur dann, wenn sie eben schlecht inszeniert werden. Dieser Vorwurf ist also weder allgemein berechtigt, noch prinzipiell richtig. Gleiches gilt für die Behandlung des Lichtes. Die geschlossene Szene ist leichter, die freie schwieriger zu belichten, nirgends ist aber die richtige Belichtung unmöglich.

Der zweite Vorwurf kehrt sich gegen die Folgen der illusionistischen Inszenierung. Sie sei technisch so schwerfällig, daß sie bei Szenenwechsel zu längeren Spielpausen nötige; die aber schädigen die Stimmung des Zuschauers. Der Vorwurf ist sicherlich berechtigt, wenn er sich gegen überlange Pausen richtet. Die sind gewiß schädlich, aber sie sind nicht notwendig. Verbesserte Bühnentechnik kann ihnen erfolgreich entgegenarbeiten. Werden aber auch die notwendigen kurzen Pausen zu Schädlingen? Man kann klarer fragen: Ist völlige Pausenlosigkeit von Nutzen? Nach persönlicher Erfahrung an mir und meinem Publikum muß ich das verneinen. Die üble Wirkung hat sich mir aus zwei Gründen erklärt. Das ganze Drama ermüdet bei ununterbrochenem Spiel, man braucht Ruhepausen. Und für die Einzelszene braucht man nach ihrem Schluß etwas Zeit, um das Geschaute und Gehörte zu verarbeiten — nicht etwa in vordringlicher Kritik, sondern in nachklingender Stimmung. Dazu genügt die kurze Pause. Sie ist ebensosehr eine technische Notwendigkeit für die Bühnenarbeit, wie ein psychisches Bedürfnis für das Publikum. Sie stört nicht nur nicht, sondern vertieft die künstlerische Rezeption.

Das sind die Vorwürfe gegen die Arbeitsart der alten Bühne. Sie schrumpfen schon quantitativ zusammen, denn sie treffen mit den freien Szenen nur den kleineren Teil unseres Repertoires. Hier aber treffen sie nicht prinzipielle, also notwendige Mängel, sondern technische, also zufällige, die bei exakter Ausführung immer vermieden werden können. Darum darf man behaupten: die alte Bühne kann mit ihren Mitteln ihren Zweck erreichen.

Nun soll aber auch der Zweck falsch sein. Die Neuerer sagen: nicht Illusionierung des Zuschauers durch realistische Darstellung sei anzustreben, sondern andeutende Stilisierung müsse im Bühnenbild geboten werden. Damit könne dann zweierlei erreicht werden. Durch die Andeutung wird der Zuschauer zur Mitarbeit gezwungen, geistig reger nimmt er stärkeren Anteil, wird empfänglicher. Und durch die Stilisierung wird die Szene vom Abklatsch zum Sinnbild des Lebens, wird dem Zuschauer statt spielerischer Künstelei das Spiel der Kunst vorgeführt. Ist dem nun wirklich so? Im ersten Punkt bringen die Neuerer nichts Neues. Auch die alte Illusionsbühne beschränkt sich bei guter Inszenierung auf das Andeuten. Allerdings ist das hier nur quantitativ zu verstehen: sie bringt von der Szene den charakteristischen Ausschnitt. Der wird realistisch dargestellt und der Zuschauer hat sich das Bruchstück in seiner Phantasie zum Ganzen zu ergänzen. Er muß also auch hier mitarbeiten, besorgt das aber naiv wie im wirklichen Leben. Er braucht sich das Gebotene nur

einfach auszubauen, nicht wie vor der stilisierten Bühne verwickelt umzudeuten. Und all das gilt wiederum bloß für die «freien Szenen», denn mit den «geschlossenen» verfahren die Neuerer ebenso alt wie die Alten, sie inszenieren hier realistisch. Ob dabei reicher oder ärmer, das bedeutet nur einen graduellen Unterschied. Was den zweiten Punkt, die Stilisierung, anlangt, so ist sie mit ihrem eigentlichen Zweck gänzlich überflüssig. «Spiel» soll sie künden! Als ob das nötig wäre im Theater, als ob der Zuschauersaal, der Bühnenrahmen nicht deutlich genug die Unwirklichkeit betonten für die szenischen Abbilder der Wirklichkeit. Die Neuerer rennen hier offene Türen ein.

Was bringen sie nun tatsächlich? Im Wesen nichts neues. Sie treiben nämlich den Teufel mit dem Beelzebub aus. Der konventionelle Einschlag der alten Inszenierung ist ihnen zuwider. Aber diese Konvention ist nicht auszurotten. Es muß für die Zuschauer gruppiert und gestellt werden, damit Figuren und Schauplätze charakteristisch wirken, damit sie überhaupt wirken. An diese Konvention sind wir traditionell gewöhnt, sie stört uns nicht mehr. Die Reformer beseitigen diese alte Konvention, doch nur um sie mit ihrer Stilisierung durch eine neue Konvention zu ersetzen. Die ist aber nicht nur deshalb schlechter, weil sie neu ist, also stört, weil sie ungewohnt ist, sondern hauptsächlich darum, weil sie vom Zuschauer erst ausgedeutet werden muß. Er kann nicht naiv reagieren, sondern muß bewußt kombinieren — Schein mit Sein, Form mit Inhalt. So wird er zu einem geistreichen Spiel im Spiel gezwungen und das empfinden die Unbefangenen mit Recht als störende Überlastung, als Hemmung in der naiven Hingabe an das Drama.

Ist also die Bühnenreform als Schädling zu beklagen? Gewiß nicht. Sie ist bloß in ihren Ergebnissen zu verwerfen. Aber dankbar muß man ihr sein für ihre theoretische und praktische Kritik am Alten. Sie hat die Finger gelegt auf die Wunden am Leib der Tradition. Es sind heilbare Wunden. Die Schäden sind ja nicht von prinzipieller Art, sie lassen sich, soweit sie in praxi bestehen, wieder gut machen, sind zum Teil schon gebessert worden. So ist es den Reformern zu danken, daß die Traditionellen aufhören, eine «ganze Gegend» auf die Bühne zu stellen mit all den perspektivischen Lächerlichkeiten, daß sie anfangen, Figurenmassen nicht durch die größere Zahl der Statisten, sondern durch eindrucksvollere Gruppierung zu versinnlichen. Statt des unmöglichen Ganzen bietet man das charakterisierende Bruchstück. Dieses ist technisch zu leisten, gewährt künstlerischen Eindruck und nötigt den Zuschauer zum belebenden Mitschaffen. Auch mit Licht und Farbe wird dank der Reform nun auf der alten Bühne besser gewirtschaftet. Die theatralische Beleuchtung weicht einer natürlichen Belichtung, statt grober Effekte herrscht jetzt eine anstimmende Diskretion voll bescheidener Mannigfaltigkeit im Licht. Die Farbenfreude hat das Kostüm aus dem Bann der historischen Richtigkeit erlöst zu Gunsten koloristischer Wirksamkeit. Der Schulmeister hat dem Künstler den Platz räumen müssen. Man hat von der Malerei genommen, was für die Bühne zu verwerten war, die brauchbaren Elemente; man hat sich aber (im Gegensatz zu den Reformern, die bis ins «lebende Bild» hineinstilisieren) gehütet, unpassende Prinzipien zu übernehmen.

Es verbleibt nur die eine Frage, ob diese Neuerungen am Alten auch auf allen Bühnen durchgeführt werden können. Für die ärmeren sind sie gewiß zu kostspielig. Mit diesem Einwurf seitens der billigen Stilisierung ist aber auch praktisch nichts gesagt, denn die Ausführung der illusionistischen Inszenierung ist dehnbar, weil sie von den unbewußten Ansprüchen des Publikums abhängt. Dieses ist in seinem Durchschnitt — und bloß auf den kommt es bei der Menge an — verschieden in den verschiedenen Theatern. Für den Großstädter ist die Provinz zu schlecht, für den Provinzler die Großstadt zu gut, denn auf jenen kann die primitive Ausführung nicht mehr wirken, auf diesen werden die unverstandenen Feinheiten noch nicht wirken. So hat jedes Publikum seine Bühne, aber schließlich leistet jede Bühne überall dasselbe: sie illusioniert ihr Publikum. Das zeigt auch die historische Entwicklung. Die elisabethinische Bühne war eine Notbühne mit der Armseligkeit ihrer fast dekorationslosen Szene. Untentwickelte Technik und Geldmangel haben sie dazu gezwungen. Und doch sind auf ihr die größten Meisterstücke der dramatischen Weltliteratur zur vollen Wirkung gelangt. Sie hat ihr Publikum enthusiasmiert. Das ist als historische Tatsache ebenso sicher, wie die moderne Erfahrung, daß archaisierte Shakespeare-Vorstellungen vor dem heutigen Publikum wirkungslos verpuffen. Die dekorative Armut der altlondoner Bühne war aber nicht etwa ein Prinzip. Sie hat ihre historisch bezeugten Vorstöße nach voller und reicher Inszenierung gemacht, dort nämlich, wo ihr das möglich wurde: beim Kostüm. Die «Shakespeare-Bühne» war eben auch eine Durchgangsphase in der allgemeinen Entwicklung des Theaters. Darum war auch sie weder einheitlich in ihrem Bau, noch konsequent in ihrer Funktion. Selbst innerhalb des so engen Zeitraumes der Shakespeare'schen Ära merkt man das, und ganz das gleiche Bild bietet unser modernes Theater mit seinen graduellen Abstufungen nach der Art seines Publikums. Das Theater ist eine Masseninstitution und zwar eine demokratische. Das Publikum reguliert und läßt sich vom Einzelnen nichts aufdrängen. Nur in leisen Übergängen vollzieht sich die gesunde Entwicklung, in organischem Auswachsen. Die jeweiligen kleinen Veränderungen werden selbstverständlich individuell erdacht und erprobt von den Professionellen der Bühne. Sollen sich aber die Neuerungen einleben, so müssen sie vom Publikum ratifiziert werden. Aufgedrungene Experimente der outsider halten sich nicht. Sie mögen im Anfang bluffen, für «Auserwählte» zur Mode werden, Reklame mag selbst die neugierig gemachte Menge für kurze Zeit ködern — von Dauer ist die Sache doch nicht.

Den besten Beweis liefert das Münchener Künstlertheater — theoretisch und praktisch.

Lassen wir der Theorie den Vortritt. Es handelt sich um zwei Bücher. Das erste nennt sich überdeutlich:

Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstlertheater von Georg Fuchs. München und Leipzig bei Georg Müller 1909. XII, 291 Ss. 5 M.

Es ist eine Kampfschrift für das neue Prinzip und glaubt eine Siegschrift zu sein über die alte Tradition. Zugleich ist es eine Satzschrift, die ihr Thema systematisch von A bis O behandelt. Mit dem «Theater als

Kulturproblem» setzt sie ein und endet mit dem «Theatergeschäft». Das Buch ist flott geschrieben bis zur Saloperie hinab, es ist warm geschrieben bis zum Siedepunkt der Parteilichkeit hinauf. Nur in seinen theoretisch-historischen Exkursen wird es überbreit, wie sich eben Dilettantismus immer durch Wortfülle verrät. Der Autor aber wirkt mit und trotz alledem sympathisch, denn er gibt sich persönlich. Seine Freude am arbeitsreichen Kampfe flößt Respekt ein, sein Triumph über den vermeintlichen Sieg der vermeintlich guten Sache wirkt als liebenswürdiger Wahn nicht unangenehm. Nur eins ist betrüblich: auf jeder Seite des Buches wird für Stil gegen Stillosigkeit geeifert, doch immer in fragwürdiger Stilisierung. Das Buch ist gut gemeint, aber schlecht geschrieben.

So viel über Ton und Form. Der Inhalt bedarf keiner Rezension, denn die hat sich in bester Ausführlichkeit bereits eingestellt in der Gegenschrift:

Das Künstlertheater. Kritik der modernen Stilbewegung in der Bühnenkunst von Dr. Theodor Alt. Heidelberg 1909. Carl Winters Universitätsbuchhandlung. 60 S.

Hier verschwindet der Autor hinter der Sachlichkeit seiner Ausführungen. Das Buch ist rein thematisch gehalten, kühl, aber klar. Es ist Reaktion hinter der «Revolution» und hat ihr auf dem Felde der Theorie den Sieg entrissen.

Noch deutlicher gestaltete sich für die Revolution die Niederlage in praxi, auf dem Boden des Künstlertheaters selber. Das hat die zweite Sommersaison im Vorjahr erwiesen. Der Wiener Reinhardt ist mit seiner Berliner Truppe nach München in den Ausstellungspark gezogen. Es war von vornherein verwunderlich. Was mochte der Realist von der künstlerischen Illusionsbühne mit der stilisierenden Reliefbühne anfangen! Wollte er sich als den «Meister in der Beschränkung» erweisen? Er hat nur die Beschränkung erwiesen. Aber nicht, wie er sie auf seiner Berliner Bühne erweisen sollte, wo er so oft über die Dichtung hinaus inszeniert und im Zuviel sündigt. Er hat sich in München weder mit seinem Prinzip dem Dichter unterordnet, noch hat er sich hier dem gegnerischen Prinzip des Künstlertheaters unterworfen. Er hat vielmehr als Traditioneller (der er im Kern ist) mit der «Revolution» paktiert. Dieses Kompromiß zwischen Unverträglichkeiten mußte zu Unerträglichkeiten führen. Das Ergebnis war ein stilistisches Potpourri. Einzelheiten waren entzückend, das Ganze blieb verdrießlich. Es gab eine lange Reihe mißglückter Experimente. Reinhardts einziger Erfolg war nicht sein Erfolg. Mit der antiken «Lysistrata» hat die Reliefbühne unter seiner famosen Regie gesiegt. Und warum? Weil das klassische Stück hier seine klassische Inszenierung erhalten hat. Form und Inhalt haben sich zu organischer Verbindung zusammengefunden. Das hat aber nur gezeigt, daß die «Revolution» nichts anderes ist als eine Renaissance der Antike. Für altgriechisches Drama paßt die «neue» Bühne. Weil wir aber unser modernes Repertoire spielen wollen, müssen wir schon bei unserer Bühne bleiben. Sie ist zwar alt, aber sie erneut sich immer wieder, denn sie ist organisch verwachsen mit dem lebenden Drama.

Innsbruck. R. Fischer.

V. E. Albright, The Shaksperian Stage. New York, The Columbia University Press, 1909. XII, 194 Ss. $ 1.25.

Nach zwei Seiten ist diese Studie verdienstlich: sie unterwirft die vorhandenen vier Abbildungen von Bühnen der Elisabethzeit einer genauen Kritik, und sie zieht zur Ergänzung die Bühnenverhältnisse der Restaurationszeit heran. Von jenen Abbildungen soll die des Schwanentheaters lediglich auf Hörensagen beruhen — das scheint angesichts der Säulenverzierung und anderer konkreter Einzelheiten etwas zu negativ. Das Red-Bull-Theater war nur für *drolls*, zählt also nicht mit. Das Roxana-Bild (1632) zeigt ein Universitätstheater. Nur das Messalina-Bild (1640) kommt vollauf in Betracht, und dies gibt einen breiten Vorhang an, der vom Vorderrande des Bühnengerüstes herabfällt, davor eine trapezförmige Vorderbühne und darüber eine Gallerie mit einem schmäleren Vorhang in der Mitte. Die englischen Restaurationstheater dürfen mit berücksichtigt werden, weil man in der Puritanerzeit die alten Schauspielhäuser nicht abgebrochen, sondern nur der Einrichtung entkleidet hatte; seit 1658 wurden sie wieder in Stand gesetzt; Drury Lane behielt bis 1822, Covent Garden bis 1833 die Vorderbühne bei, und nur der Wegfall des Bühnengerüstes (erhöhte Hinterbühne) war ein wesentlicher Unterschied gegenüber der Elisabethzeit. Als Hauptvertreter dieser Klasse wird das Duke's Theater nach einem Stich von 1673 abgebildet, bei dem die Vorderbühne auch eigene Seitenzugänge und darüber Balkonfenster hat.

Zur Erklärung der Bauskizzen nützt Albright die vorhandenen Bauverträge und besonders die Dramentexte von Marlowe bis Shirley aus. Daraus ergibt sich für die Existenz des Mittelvorhangs zwischen Vorder- und Hinterbühne eine Anzahl Beweisstellen (S. 51ff.), die keinen Zweifel mehr übrig lassen. Außer diesem Mittelvorhang gab es unter Umständen noch einen Teilvorhang (*secondary curtain, travers*) und Bettvorhänge. Dann erhärtet Albright aus einer Reihe Bühnenanweisungen, daß man Dekorationen auf der Hinterbühne aufzustellen pflegte, während vor dem Vorhang gespielt wurde (S. 88ff., 106ff.). Deutlich erhellt, daß wenigstens innerhalb eines Aktes das Spiel nicht ausgesetzt werden durfte, und daher durch den Vorhang *an alternation* zwischen dekorationsloser Vorderbühne und dekorierter Hinterbühne bewirkt wurde. Hiemit sind wir wieder recht hübsch auf dem Standpunkt angelangt, den ich vor einem Dutzend Jahren einnahm, als ich in der Einleitung zur Schlegel-Tieck-Ausgabe die Bühne Shakespeares und ihren Einfluß auf den Bau seiner Dramen zu beschreiben suchte. Vielleicht hat sich Albright desto unbefangener auf wesentlich denselben Standpunkt gestellt, weil ihm, wie es scheint, meine Darlegung unbekannt geblieben war. Es beruhigt mich, daß er unabhängig von mir auf ungefähr gleiche Folgerungen kam.

Mit Brodmeiers bekannter Dissertation setzt sich Albright (S. 15ff.) auseinander. In folgendem will er ihm nicht beipflichten: 1. *There were no front and rear scenes, as a rule, but fullstage and outer stage scenes* — so weit ich Brodmeier verstehe, ist dies auch seine Ansicht. 2. *There was no continuous alternation of the scenes* — wo hat dies Brodmeier behauptet? —, sondern *the alternation of scenes was frequently necessary . . . to keep the action in progress* — wieder gut Brodmeierisch. Wird Brodmeier nicht manchmal un-

gerecht nach dem Zerrbild seiner Darlegungen beurteilt, das Reynolds in «Modern Philology» 1905 entwarf und die Times eifrig beklatschte? Übrigens ist Albright selbständig genug, die Theorien Brodmeiers nicht halb so verhängnisvoll zu finden wie die positiven Aufstellungen von Reynolds über eine synoptische Bühne mit Ortsaufschriften, womit sich Shakespeare ständig beholfen habe.

Eine wirkliche Abweichung von Brodmeier liegt darin, daß Albright den Vorhang vom Vorderende der Gallerie hinabhängen läßt, während ihn Brodmeier mehr gegen den Zuschauerraum an den Pfeilern sucht, die das Schirmdach der Gallerie (*shade*) tragen. Der Unterschied kam daher, daß Brodmeier vom Bild des Schwanentheaters ausging, Albright aber, der dies geringschätzt, von dem des Messalinenstichs. Auf letzterem fehlen die Pfeiler ganz. Es wundert mich, daß Albright trotzdem auch Pfeiler annimmt, und zwar vor dem Vorhang, wo sie keinen ersichtlichen Nutzen gewähren — denn das Schirmdach der Gallerie konnte auch ohne sie befestigt werden —, wohl aber das Gesichtsfeld unangenehm beeinträchtigen müßten. Vielleicht gab es mehr als eine Art, den Vorhang anzubringen. Mancherlei deutet dahin, daß die Bühnenverhältnisse zu Ende des 16. Jahrhunderts noch stark in Fluß waren und sich erst zu Anfang des 17. Jahrhunderts mehr festigten.

Das Thema des Akteinschnittes hat Albright auch berührt, aber als ein umständliches, das einer eigenen Untersuchung bedürfe, nicht angebohrt. Gemalten Hintergrund leugnet er kurzweg; angesichts der Malerrechnungen, die wir schon vor 1576 beim Hoftheater finden, ist dies vielleicht vorschnell. Unzulänglich ist, was er über die Spieleinrichtungen vor 1576, d. h. vor der Gründung stehender Theater, ausführt. Weder die Bühne der Bibelstücke, noch die der Moralitäten, noch die der Schulspiele kann ohne Rücksichtnahme auf festländische Gepflogenheiten, als auf ihre historische Vorstufe, gründlich behandelt werden. Albright scheint bühnentechnisch so interessante Stücke wie «Darius», wo der Mangel an Szenenpausen höchst auffällig ist, und «Misogonus», wo bereits eine Vorhangszene zu erweisen ist, nicht gelesen zu haben; man vermißt sie auch in seiner Bibliographie. Dankenswert sind die Parallelen, die der Verfasser für die Abwechslung von Vorderbühne und Gesamtbühne aus modernen Stücken beibringt, sowie die zahlreichen Abbildungen, mit denen er seine Rekonstruktionsversuche erläutert und stützt.

Berlin. A. Brandl.

Adolf Winds, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Band XII der Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Berlin 1909. 8°. 234 S.

Die deutsche Shakespeare-Gesellschaft hat sich durch die letzte Preisaufgabe, die sie stellte, die Bearbeitung des Themas «Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart» ein wirkliches Verdienst um unsere Literatur erworben. Sie hat dieses Verdienst verdoppelt, indem sie neben der preisgekrönten Arbeit Weilens[1]) auch noch einer zweiten unter den

[1]) Vgl. Jahrbuch XLV, S. 347—349.

eingelaufenen vier Bearbeitungen des Themas einen Ehrenpreis bewilligte. Und sie hat das ehrende Urteil, das sie damit über die Arbeit von Adolf Winds fällte, in ihrem Jahresbericht zum 44. Bande des Jahrbuchs in vortrefflicher Weise begründet. Der Gesellschaft für Theatergeschichte aber ist es zu danken, daß der Öffentlichkeit schon in kürzester Frist Gelegenheit gegeben war, jenes Urteil nachzuprüfen: sie hat die Arbeit von Winds als 12. Band der von ihr herausgegebenen Schriften in der bekannten vornehmen Ausstattung ihrer Veröffentlichungen ihren Mitgliedern übergeben.

Jeder, der das anregende Buch von Winds gelesen hat, wird zur Überzeugung kommen, daß wir hier eine sehr wertvolle Bereicherung unserer theatergeschichtlichen Literatur erhalten haben und eine Bearbeitung des von der Shakespeare-Gesellschaft gestellten Themas, die sich als würdiges und vielfach ergänzendes Seitenstück neben Weilens gediegene Arbeit stellen darf. Während bei Weilen vor allem eine den Anforderungen der exakten Wissenschaft genügende, nach allen Seiten umfassende und soweit als möglich erschöpfende literarhistorische Behandlung des Themas erstrebt wird, liegt der Nachdruck bei Winds vorwiegend auf dem theatergeschichtlichen Elemente des Themas, in erster Linie auf der schauspielerischen Gestaltung, die Hamlet von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart auf dem deutschen Theater erfahren hat. An Reichhaltigkeit der Materialien steht die Arbeit von Winds hinter der von Weilen zurück. Trotzdem läßt sie nichts, was von wirklicher Bedeutung ist, außer Acht. Sie sucht aus der Riesenfülle der Materie vor allem die charakteristischen Erscheinungen herauszugreifen und diese in übersichtlicher Weise zu gruppieren. Sie sucht die Zusammenhänge bloßzulegen zwischen der jeweiligen Wiedergabe des Hamlet in Inszenierung und Darstellung, und den kulturellen Voraussetzungen, aus denen die Auffassung des Gedichtes erwachsen ist. Der wechselseitige Einfluß von Ästhetik und Schauspielkunst wird in sehr belehrender Weise entwickelt, über Darstellung und Inszenierung werden viele anregende und fördernde Winke gegeben.

Nicht ganz glücklich — um einen der wenigen Punkte vorweg zu nehmen, wo vielleicht eine Verbesserung am Platze wäre — scheint mir die äußere Anordnung des Stoffes bei Winds geraten zu sein. Er beginnt mit einem einleitenden Abschnitt, «Geschichte» betitelt, der zunächst die Bühnenschicksale des Stückes von den ersten Anfängen bis auf die Gegenwart im Zusammenhang verfolgt. Der zweite Hauptabschnitt gilt der «Darstellung», der dritte der «Übersetzung und Bearbeitung». Diese Anordnung zwingt den Verfasser schon bei dem geschichtlichen Überblick des ersten Abschnitts über Darstellung und Bearbeitung Verschiedenes vorwegzunehmen, worauf er in den beiden folgenden Kapiteln noch einmal ausführlich zurückkommt. Dies veranlaßt Wiederholungen oder aber den Nachteil, daß der Leser sich Zusammengehöriges aus verschiedenen Stellen des Buches zusammensuchen muß. Andererseits hängt freilich die Bühnengeschichte des Stückes mit Bearbeitung, Inszenierung, Darstellung usw. so eng zusammen, daß es oft sehr schwer ist, eine zweckmäßige Scheidung zwischen diesen einzelnen Bestandteilen vorzunehmen.

Den umfangreichsten Teil des Buches — er umfaßt allein volle 75 Seiten — nimmt der Abschnitt über die «Darstellung» ein. Er bildet

äußerlich und innerlich den Mittelpunkt des Buches, er ist dessen Glanzpunkt. Das feine künstlerische Empfinden des Verfassers, die reiche Erfahrung seiner eigenen beruflichen Tätigkeit, seine scharfe und sichere Beobachtungsgabe, befähigen ihn in hervorragender Weise, der schweren Aufgabe, die hier dem Theaterhistoriker gestellt ist, die denkbar beste und glücklichste Lösung zu geben. Für die weiter zurückliegenden Zeiten muß sich natürlich auch Winds auf die Gewährsmänner stützen, die uns über die Leistungen jener Künstler berichtet haben. Er zieht mit einer seltenen Beherrschung des einschlägigen Materials alles heran, was an maßgebenden Urteilen nur irgendwie in Betracht kommt, ohne die Vorsicht außer Acht zu lassen, die bei Benutzung der Kritik über die Kunst des Schauspielers geboten ist. Er weist auch mit vollem Rechte darauf hin, daß es in vielen Fällen nahezu ausgeschlossen ist, einer der Geschichte angehörigen Leistung eines berühmten Hamletspielers das richtige charakterisierende Signalement zu geben. Emil Devrient hat die Rolle des Hamlet viele Jahrzehnte hindurch an unzähligen Bühnen gespielt; er hat in dieser Rolle sicher sehr bedeutende Wandlungen durchgemacht, und die Leistung, die der sechszigjährige verwöhnte Virtuose bot, hat sicher eine ganz andere Physiognomie gezeigt als die Schöpfung, womit der junge Schauspieler vor vielen Jahrzehnten vor das Publikum getreten war. Je mehr sich Winds in den Ausführungen dieses Kapitels der Gegenwart nähert, desto lebensvoller und farbensatter wird seine Schilderung. Seine außerordentlich reiche Erfahrung, der Umstand, daß er beinahe alle Hamletspieler, die in den letzten Jahrzehnten von einiger Bedeutung gewesen sind, aus eigener Anschauung kennt, kommt den Ausführungen dieses Abschnittes in glücklichster Weise zu Gute.

In dem nun folgenden dritten Hauptabschnitt über «Übersetzung und Bearbeitung» werden die wichtigsten der vorhandenen Bühneneinrichtungen von Heufeld und Schröder bis auf die Gegenwart herab durchgesprochen und gewürdigt. Der Schluß gibt eine Art von Querschnitt durch die Leistungen der modernen Bühne auf dem Gebiete der Hamlet-Vorführung, indem an der Hand der Regiebücher von Wien, Dresden, Leipzig und Weimar in sehr instruktiver Weise gezeigt wird, in welcher Gestalt Hamlet im allgemeinen auf der heutigen Bühne zu erscheinen pflegt. Das Bild, das sich hier ergibt, ist keineswegs durchaus erfreulich. Es zeigt, daß die Errungenschaften der modernen Bühne, die gelernt hat, ein dramatisches Kunstwerk vor allem in seinem Gesamtbild zu möglichst vollkommener theatralischer Wiedergabe zu bringen, der Hamlet-Tragödie, die lange darunter gelitten hat, ein bloßes Steckenpferd der Virtuosen zu sein, noch immer nicht in genügendem Maße zu Gute gekommen sind.

In dem Schlußkapitel über «Inszenierung und Tradition» stellt Winds die wichtigsten Fragen und Kontroversen zusammen, die über Inszenierung und Darstellung existieren. Die Anregungen und Winke, die hier gegeben werden, sind namentlich für den Theaterpraktiker von bleibendem Nutzen.

Dabei ist es nicht uninteressant zu beobachten, wie zwei so gediegene und ernste literarische und künstlerische Arbeiter wie Weilen und Winds in manchen Punkten zu direkt entgegengesetzten Resultaten kommen. Die bekannte, durch die Tradition geheiligte Nuance, die in ihrer Entstehung

übrigens jedenfalls weit älter ist, als die Devrient'sche Bearbeitung: daß in der Szene zwischen Ophelia und Hamlet (III, 1) die beiden Lauscher, der König und Polonius, hinter dem Vorhang bemerkbar werden, dieser Nuance wird von Weilen volle künstlerische Berechtigung zugestanden, wogegen sie von Winds mit aller Entschiedenheit abgelehnt wird. Beide können viele tüchtige und erstklassige Gewährsmänner für ihre Ansicht anführen. Für beide Ansichten können triftige Gründe vorgebracht werden. Wer von beiden ist im Rechte? — Ich halte es für ausgeschlossen, daß diese Frage jemals in allgemein gültiger Weise entschieden wird. Das subjektive Empfinden, der subjektive Geschmack wird hier immer den Ausschlag geben. Es ist unmöglich, hier mit mathematischer Bestimmtheit zu sagen: das Eine ist recht, das Andere aber unrecht.

Vielleicht liegt auch darin eine der zahllosen, unbeschreiblichen Reize dieser Tragödie, daß sie in einer Menge von Einzelheiten der subjektiven Auslegung einen so breiten Spielraum gewährt. Das mysteriöse Dunkel, das in so vielfacher Beziehung über dieser Tragödie liegt und das sie darin so charakteristisch unterscheidet von beinahe sämtlichen anderen Dramen des Dichters, gehört nun einmal zu den besonderen Eigentümlichkeiten und den ganz besonderen künstlerischen Reizen der Hamlet-Tragödie. Diese Besonderheit des Werkes kommt auch der Inszenierung und Darstellung zu Gute, die weit mehr als in allen anderen Stücken Shakespeares das Recht für sich in Anspruch nehmen dürfen, ihrem individuellen Gefühle nachzugeben und allen Zwang eines dogmatischen Bannes von sich abzuweisen. Von dieser Empfindung ist auch Winds durchdrungen. Er schließt sein Buch mit dem vortrefflichen Satze, der uns zeigt, wie er auch seine eigenen Vorschläge aufgefaßt sehen will: «Diese Dichtung ist tief wie keine andere, sie sagt nicht jedem dasselbe, vielmehr glaubt jede einzelne Individualität etwas Besonderes — gerade für sie Berechnetes aus den Worten der Dichtung zu vernehmen, und darin liegt der Reiz und die universelle Bedeutung des Stückes».

München. Eugen Kilian.

Frederick Erastus Pierce, The Collaboration of Webster and Dekker. (Yale Studies in English ed. by A. S. Cook, XXXVII.) New York, Holt and Co., 1909. VIII, 159 Ss. $ 1.00.

In dieser fleißigen und methodischen Dissertation untersucht der Verfasser die drei Stücke «Westward Ho», «Northward Ho» und «Sir Thomas Wyatt», um die Anteile der beiden zusammen arbeitenden Dichter Webster und Dekker zu scheiden. Mit Recht behandelt er zunächst die sorgfältiger gearbeiteten beiden bürgerlichen Lustspiele und wendet sich erst, nachdem er hier zu sicheren Ergebnissen gelangt ist, zu der — übrigens auch bürgerlich aufgefaßten — Historie. Das Zeugnis der Parallelstellen ist stets mit Vorliebe angewandt worden, wo es sich um solche Fragen handelte. Nicht immer mit Recht. Aber hier liegt die Sache doch so, daß sowohl Dekker als Webster sich selbst in ihren übrigen Stücken sehr oft wiederholen,

während einer fast nie den andern wörtlich nachahmt. Was von den parallelen Ausdrücken gilt, wiederholt sich bei den parallelen Motiven, und Pierce ist vorsichtig genug, immer erst die Berechtigung oder Veranlassung eines Motives zu prüfen, ehe er es zur Zeugenschaft zuläßt. Auf ein drittes Criterium ist hier zum ersten Male hingewiesen, auf den Gebrauch der gelehrten Fremdwörter. Der auf seine Bildung stolze Webster liebt es, solche Wörter — «three-syllable Latin Words» — anzuwenden, der volkstümliche Dichter von «The Shoemaker's Holiday», Dekker, vermeidet sie als stilwidrig. Das gilt auch dort durchaus, wo beide Dichter dasselbe Thema behandeln: stets ist der Unterschied auffällig. Auf 100 Zeilen kommen bei Webster 30 und mehr, bei Dekker 20 und weniger derartige Fremdwörter. Für Dekker ist auch das Criterium der fremden Sprachbrocken der Ausländer wichtig, das in einem Kapitel «Dialectic and Metrical Tests» behandelt wird. Ein kurzer Abschnitt zieht noch «Character- and Atmosphere-Tests» heran. Es läßt sich wirklich gegen diese gründliche Methode nichts einwenden. Das Resultat der Untersuchung ist denn auch im Ganzen überzeugend. Darnach stammt «Westward Ho» der Hauptsache nach von Dekker. Webster hat nur einen größeren Teil von Akt I, Szene 1 und Akt III, Szene 3 und einen kleineren von Akt III, Szene 2, vielleicht auch von Akt I, Szene 2, beigesteuert. Ähnlich liegt es bei «Northward Ho». Auch dieses Stück ist fast ganz von Dekker. Webster lieferte nur die größeren Teile von I, 1, II, 2, III, 1 (?) und V a (d. h. V, 1, erster Teil). In «Sir Thomas Wyatt» sind sechs Szenen von Webster angelegt und meistens von Dekker überarbeitet.

Vielleicht ist es möglich, dieses Resultat zu kontrollieren und zu ergänzen mit Hilfe der von Sievers neuerdings aufgestellten Methode der Tonhöhe, die ja schon manche frappierende Ergebnisse gezeitigt hat. Wenn wir einen Passus von Dekker und einen von Webster lesen, erkennen wir, daß der letztere etwa eine Quinte tiefer schreibt als sein Genosse. Dekker schreibt in hoher Tonlage (hochgezogenes Diaphragma), Webster in tiefer (schlaffes Diaphragma). Es dürfte sich dann im allgemeinen Übereinstimmung mit den Resultaten von Pierce ergeben. So setzt z. B. die erste Szene von «Westward Ho» zunächst hoch ein (Dekker); in der achten Zeile (Hazlitt) wird sie aber von den Worten «*Mum, Tailor*; *you are a kind of bawd*» an tief fortgesetzt (Webster), bis mit der Rede des Schneiders «*Faith Mistress Birdlime*» wieder die hohe Stimme (Dekker), dann mit der Rede der Kupplerin «*Tailor, you talk like an ass*» die tiefe (Webster) anknüpft. Auch im weiteren Verlauf der Szene wird die tiefe Stimme noch fünfmal von der hohen unterbrochen. Was Pierce schon konstatiert hatte, wird somit bestätigt: die Szene ist zum größeren Teil von Webster ausgeführt mit Einschiebungen von Dekker.

Dafür, daß diese Methode auch einem anderen Zeugnis widersprechen kann, ist der folgende Passus ein auffallendes Beispiel. Nach Pierce S. 74 ist eine Stelle Dekker zuzuschreiben, weil sie seine Worte fast ganz genau wiederholt. Im «Wonderful Year» S. 101 hatte Dekker geschrieben:

> *Now and never till now did she laugh to scorn that worm-eaten proverb of Lincoln was, London is, and York shall be.*

In «Northward Hoe» I, 1 heißt es:

> *True, but yet it comes scant of the prophecy — Lincoln was, London is, and York shall be.*

Liest man die beiden Stellen, so ergibt sich das überraschende Resultat, daß sie, nach der Tonhöhe zu urteilen, nicht demselben Autor angehören können: die zweite läßt sich nicht hoch lesen, die Stimme sinkt unwillkürlich. Ich glaube, daß viele Verfasserfragen des elisabethanischen Dramas noch in eine ganz neue Beleuchtung gerückt werden können, sowie sich die Sievers'sche Methode allgemeinere Geltung verschafft haben wird.

Jena. Wolfgang Keller.

The Works of Thomas Nash edited from the Original Texts by R. B. McKerrow. Vol. IV: Notes. London, Bullen, 1908. 484 S. 10 s. 6 d.

Hiermit ist die erste Separatausgabe des *young Juvenal*, dessen Werke man bisher in der «Huth Library» suchen mußte, vollendet, wenn uns nicht etwa noch Register geboten werden, für die wir um so dankbarer wären, je interessanter die vielen Anspielungen von Nash und die Erläuterungen des Herausgebers sind. Dieser ganze vierte Band enthält Rüstwerk, um die vorausgehenden Textbände verständlich zu machen. Nash liebte es, auf allerlei Personen, Vorkommnisse und Verhältnisse hinzuweisen, in krausem Stil, so daß er öfters in Euphuismus geriet, und manchmal mit absichtlicher Verhüllung, um sich unangenehme Folgen zu ersparen, was ihm doch nicht immer gelang; Technik und Tendenz bilden eine Wolke um ihn her, so daß er, wie kaum ein anderer Schriftsteller des damaligen London, des Kommentars bedarf. Durch den sorgsamen Kommentar McKerrows ist er uns eigentlich erst erschlossen worden. Nicht minder wichtig aber sind die Streiflichter, die durch den Quellennachweis Schritt für Schritt auf die Bildung der Zeit geworfen werden. Die Lieblingsautoren von Nash waren Erasmus, Aretino und Cornelius Agrippa. Neben diesen Humanisten festländischer Art war ihm jeder englische Autor bekannt, der in die Gedankenkämpfe tiefer eingegriffen hatte: Thomas Morus und Paget, Bale, Wilson, Ascham und Th. Elyot, natürlich auch Gosson, Sidney, Preston, Lilly und andere Zeitgenossen, überdies aus dem 14. Jahrhundert Chaucer und Langland. Von Franzosen standen ihm die Protestanten Beza und Du Bartas nahe; von Italienern: Castiglione, Guazzo, Macchiavelli, Mantuanus. Zahlreich sind die spätgriechischen und spätrömischen Prosaisten, aus denen McKerrow Entlehnungen nachweist: Aelianus, Diogenes Laertius, Plutarch, Sueton, Plinius, Tacitus, Seneca. Man kann aus McKerrows Anmerkungen eine Liste der Durchschnittsbibliothek eines Elisabethanischen Literaten zusammenstellen. Dabei ging die Gelehrsamkeit von Nash nicht sonderlich tief; selbst Ovids Metamorphosen hat er gern in Goldings Übersetzung benützt.

Die Einzelschrift, deren Kommentar man mit besonderer Spannung nachschlägt, ist die Vorrede zu Greenes «Menaphon» 1589, wegen der An-

spielungen auf den Ur-Hamlet. McKerrow zeigt sich mit der einschlägigen Forschung wohlvertraut, verhält sich aber ablehnend gegen die vorherrschende Ansicht, daß Nash mit *kid in Aesop* auf Kyd als den Verfasser des Ur-Hamlet hingewiesen habe. Nash habe 1. nicht auf einen, sondern auf eine ganze Gruppe von Dramatikern hingedeutet; und 2. bei seinem *kid in Aesop* an Kyd zu denken sei ähnlich unnötig, wie man einmal schon zur Zeit des Nash ein Sätzchen von ihm — *I pray how might I call you* — auf einen Schriftsteller namens Howe bezog, von dem Nash nie gehört hatte. Dagegen möchte ich einwenden: 1. Gewiß redet Nash in der Mehrzahl von solchen, die den angestammten Notarstand aufgaben, um Tragödien nach Senecas Art zu schreiben, die aus dem Italienischen übersetzten, Elysium mit Hölle verwechselten und Blankverse mit *if* und *and* zusammenstoppelten; aber wo ist auch nur ein einziger Dramatiker außer Kyd, auf den alle diese Dinge passen? Die Mehrzahl scheint mir daher nur ein Mäntelchen zu sein, das Nash, wie es oft Satiriker taten und tun, seinem Spott über einen bestimmten Mann umhängte, um ihn — vielleicht aus Rücksicht auf gemeinsame Freunde — nicht zu schroff zu verletzen. 2. Es ist ein Unterschied, ob ich ein harmloses Partikelchen *how* in einem ganz unverfänglichen Zusammenhang auf einen völlig obscuren How beziehe, oder ein satirisches Begriffswort *Kid* inmitten vieler zutreffender Beschreibungszüge auf den eben erfolgreichen und berühmt gewordenen Kyd. Gerade der Vergleich mit dem How-Fall zeigt dem Nachdenkenden, daß Nash kaum deutlicher auf Kyd hinweisen konnte, ohne zu plump direkter Namensnennung zu greifen.

McKerrow hegt auch Bedenken, wie ein anderes Wort dieser Kyd-Stelle zu verstehen sei, nämlich: *English Seneca read by candle-light yeelds many good sentences, as Blood is a beggar, and so forth.* Indem er unter *English Seneca* naturgemäß die Seneca-Übersetzung von 1581 versteht, wundert er sich, daß sie die Wendung *Blood is a beggar* nicht direkt enthält. Aber nach dem Sinn des Nash brauchte Seneca nur eine Anregung dazu herzugeben, und eine solche ist deutlich vorhanden, wo sich Phädra im Liebesfieber dem Hippolytus vor die Füße und um den Hals wirft, mit Ausrufen wie *miserere viduae — miserere amantis.* Dafür will Hippolytus ihr Blut, das schuldige, vergießen: *iustior nunquam focis datus tuus sanguis, arquitenens dea* (Phaedra V. 758ff.). Hält man dazu die vielen Fälle, in denen *sanguis* bei Seneca personifiziert ist, z. B. *manet sanguis noster ad aras* (Med. 807), so wird man es begreiflich finden, daß Nash jene Wendung im Ur-Hamlet Seneca-mäßig empfand und auf die römischen Tragiker zurückführte.

Anderseits hat McKerrow gewiß Recht, wenn er den Angriff des Nash auf *ideot art-masters and the swelling bombast of bragging blanke verse* (ebenfalls in der Vorrede zu Greenes «Menaphon») nicht auf Marlowe bezieht, sondern auf dessen Nachahmer. Die Anspielung auf das Talbot-Drama, d. h. wohl Shakespeares Heinrich VI. A, ist vorsichtig erklärt. Überall fühlt man sich an der Hand eines kundigen Führers. Die Fußangeln, die bisher in den Schriften des Nash den Forscher gefährdeten, sind jetzt aufgenommen, die Struktur des Bodens ist untersucht und die meisten Rätsel,

mit denen er dem Leser nur zu gern den Weg verlegte, beseitigt; ungehindert kann jetzt der Boden für die Sitten- und Bildungsgeschichte des Shakespearischen England ausgearbeitet werden.

Berlin. A. Brandl.

Hymenaeus, a Comedy acted at St. John's College, Cambridge, now first printed, with an introduction and notes by G. C. Moore Smith. Cambridge: at the University Press, 1908. XVI, 84 pp. 3 s. 6 d. net.

When in 1897, on the suggestion of Professor Brandl, the German Shakespeare Society entrusted to Professor Keller and the undersigned the task of preparing a descriptive catalogue of the unprinted Latin University plays of the time of Elizabeth, subsequently published in *Jahrbuch* XXXIV, it was entering upon a practically unexploited field, and reminding English scholars of a fruitful line of study the material for which lay untouched at their own doors. One English scholar, at least, was not slow to take the suggestion, as Moore Smith's valuable editions of *Pædantius* and *Victoria* in Bang's *Materialien* showed; and now the University of Cambridge comes officially to the support of the work, with the publication of the present play and the promise of two others, *Fucus or Histriomastix* and the very important *Laelia*, under charge of the same editor. The Syndics of the University press have turned out a neat, handy, and accurately printed volume; and the editing is of the same high character as that of Professor Moore Smith's previous volumes.

The Introduction makes a contribution to our knowledge in establishing the date of the performance as 1578/9, probably at the Bachelors' Commencement in March. The brief section on source and treatment compares the plot with the original story of Boccaccio, and indicates the infusion of modern and romantic elements into the framework of classical comedy. Upon some of these elements emphasis is laid as anticipating later popular plays, like *Romeo and Juliet*. A supposed earlier printing of this play in 1623, doubted by Keller, Moore Smith likewise rejects, with a suggestion as to how the error may have arisen; and the 1623 date may now safely be put aside. In the notes the chief attention is given to indicating the author's borrowings from Plautus. Here there is perhaps some ground for criticism. Editors of these University plays cannot have it too clearly in mind that chief value to us is the light they throw upon the development of the popular drama, and to the discovery of all relations, even the minutest, between the two classes of plays, too much attention can hardly be devoted. In the forthcoming *Laelia*, especially, we may hope that the editor will give the most painstaking effort to settle if possible the vexed question of its relationship to *Twelfth Night*.

Amherst College. George B. Churchill.

Sonstige Shakespeare-Literatur.

1. Ausgaben.

Von neuen Shakespeare-Ausgaben des Jahres 1909 möchte ich an erster Stelle auf Prof. Schröers Textausgabe des «Othello» [1]) verweisen: weniger des Textes selbst wegen, der einen Paralleldruck der ersten Quarto und Folio mit den Varianten aus der zweiten Quarto bietet, als der prinzipiell wichtigen Einleitung wegen, die die eigenartige Schwierigkeit der Shakespeare-Textkritik an gut ausgewählten Beispielen nachdrücklichst erläutert. Bei elisabethanischen Drucken stoßen wir nämlich häufig auf die merkwürdige Tatsache, daß die verschiedenen Exemplare einer und derselben Druckausgabe keineswegs ganz genau übereinstimmen, — wie das doch bei modernen Drucken mit ganz verschwindenden Ausnahmen der Fall ist —, sondern in einzelnen Lesarten mehr oder weniger stark voneinander abweichen. Offenbar erklärt sich das so, daß jedesmal, wenn der Drucker einen Bogenabzug mit der Handpresse hergestellt hatte, der betreffende Abzug daraufhin geprüft wurde, ob er im Typensatz so gut herausgekommen war, daß er zur Verwendung geeignet erschien, und daß hierbei etwa aufstoßende Druckfehler sofort korrigiert wurden, ohne daß darum die früheren Abzüge mit den stehengebliebenen Druckfehlern nun etwa kassiert worden wären. Den Begriff des «Reinabzuges», — das möchte ich Schröer gegenüber betonen —, gab es damals noch nicht. War man doch ohnehin bei Drucken an eine ähnlich große Fehlerzahl gewöhnt wie bei der damals noch keineswegs ausgestorbenen Verbreitungsart mittels Abschrift. Beim Zusammenheften der so entstandenen Bogen konnte es nun sehr wohl vorkommen, daß Bogen in einem frühen Korrekturstadium mit solchen in einem späteren Druckstadium zu einem Buchexemplar vereinigt wurden. Die Untersuchung über den Textwert ist daher für jeden Bogen gesondert zu führen. Und dies ist ein Punkt, den Schröer nicht beachtet zu haben scheint, wenn er bei den zwei Exemplaren der zweiten Othello-Quarto im Britischen Museum kurzhin das eine Exemplar dem anderen gegenüber als «später korrigiert» bezeichnet und daraus für eine fragliche Lesart (*deuotement* oder *denotement*) etwas schließen zu dürfen meint. Erst wenn nachgewiesen ist, daß der betreffende Bogen, in dem *deuotement* vorkommt, ein späteres Korrekturstadium darstellt, kann man Schröers Folgerung gelten lassen. Im übrigen aber müssen wir Schröers Aufstellungen durchaus beipflichten, — so namentlich auch wenn er die Unzuverlässigkeit mancher Faksimiles, die technische Unvollkommenheit der alten Drucke, die Verwendung von zweierlei Typenformen (auch z. B. beim Komma) nachdrücklich hervorhebt. Sein Paralleldruck der Othello-Texte macht einen sehr zuverlässigen Eindruck, zumal selbst solche Kleinigkeiten, wie das Herunterrutschen eines Apostrophes (*fancy,s* statt *fancy's*) beachtet worden sind. Eine Neuerung besteht darin, daß die Zeilenschlüsse der *Globe Edition* durch schräge Striche im Faksimiledruck verzeichnet sind, — ein meiner Ansicht nach zweifelhaftes Verfahren, weil es

[1]) Shakespeare's Othello in Paralleldruck nach der ersten Quarto und ersten Folio mit den Lesarten der zweiten Quarto und einer Einleitung herausgegeben von M. M. Arnold Schröer. [Englische Textbibliothek, herausg. von Joh. Hoops]. Heidelberg 1909, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung. XVI u. 212 S. Preis: 1,70 M., geb. 2,30 M.

nicht nur das Auge stört, sondern auch dem Lehrer die Möglichkeit raubt, das Abteilen von Versen mit dem Schüler zu üben. Auch die Kolumnen- und Seitenschlüsse der alten Drucke sind durch besondere Zeichen angedeutet. Das Fehlen von Versen ist wie bei den Griggs'schen Quarto-Faksimiles durch ein Zeichen am Rande angegeben; ich hätte die Vietor'sche Art, durch Freilassen der in Frage stehenden Zeilen die Lücke auch sinnfällig dem Leser zu Bewußtsein zu bringen, vorgezogen.

Dem Nestor der Shakespeare-Forschung, unserem allverehrten Furnivall, wird es sicherlich eine Freude gewesen sein, seinen Lieblingsgedanken eines *Old-Spelling Shakespeare*[2]) an seinem 85. Geburtstage bis zum fünfzehnten Bande gefördert zu sehen. Denn seit unserem letzten Berichte sind drei weitere Dramen in kritischen Texten mit alter Orthographie hinzugekommen: nämlich «Ende gut, alles gut» unter Zugrundelegung der ersten Folio sowie die beiden Teile von «Heinrich IV.» auf Grund der ältesten Quart-Ausgaben von 1598 und 1600. Hatte im vorigen Jahre die Editorentätigkeit fast ausschließlich auf Furnivalls Schultern gelastet, so rühren die drei neuen Bändchen sämtlich von seinem verstorbenen Freunde Boswell-Stone her. Knappe Einführungen und einige Noten hat, wie in früheren Fällen, Prof. F. W. Clarke beigesteuert. Wer seinen Shakespeare in alter Orthographie lesen will, wird jedenfalls zu dieser Ausgabe ihres kritisch hergestellten Textes wegen greifen müssen.

Der durch seine prächtige Faust-Ausgabe rühmlichst bekannte Kunstdrucker T. J. Cobden-Sanderson hat uns mit zwei herrlichen Shakespeare-Drucken, Ausgaben des «Hamlet»[3]) und der «Sonette»[4]), beschenkt, die beide vom rein buchtechnischen Standpunkte aus geradezu als Musterleistungen allerersten Ranges zu bezeichnen sind. Auf feinstem Büttenpapier in echtem Schweinslederumschlag erhalten wir hier einen ebenso geschmackvollen wie technisch vollkommenen Zweifarbendruck (schwarz mit rot) in glücklichst nachgeahmter Renaissance-Type. Alles in allem die schönsten Shakespeare-Drucke, die ich kenne; insonderheit ein würdiges Gewand für die 300jährige Jubiläumsausgabe der «Sonette». Der Text des «Hamlet» schließt sich möglichst eng, auch in der Orthographie, an die zweite Quarto vom Jahre 1604 an, doch nicht ohne eine Anzahl Besserungen der Folio zu entnehmen, worüber in einem Anhang genau Rechenschaft gegeben ist. Einen genauen Abdruck der Quarto würde mancher diesem eklektischen Verfahren doch wohl vorgezogen haben. Bei den «Sonetten»

---

[2]) The Shakespeare Library. General Editor: Professor I. Gollancz. The Old-Spelling Shakespeare: Being the Works of Shakespeare in the Spelling of the best Quarto and Folio Texts, edited by F. J. Furnivall and the late W. G. Boswell-Stone: (a) «All's Well, that Ends Well», ed. by W. G. Boswell-Stone, Introduction by F. W. Clarke, X u. 94 S. 1908. (b) The History of Henrie the Fourth Part I, edited by the late Walter G. Boswell-Stone, with Introduction by F. W. Clarke, XIII u. 90 S. 1909. (c) The Second Part of Henrie the Fourth, edited by the late Walter G. Boswell-Stone, with Introduction by F. W. Clarke, XV u. 104 S. 1909. London, Chatto and Windus (Duffield and Co., New York). Preis: à 2s. 6d. net.

[3]) The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke, by William Shakespeare. (1604. 1623). [Printed by T. J. Cobden-Sanderson, at the Doves Press, 1 The Terrace, Hammersmith, June MDCCCCIX]. 160 u. 24 S. 250 Exemplare. Preis: 42 s.

[4]) Shake-speares Sonnets. Tercentenary Edition. MDCIX—MDCCCCIX. [Printed by T. J. Cobden-Sanderson, at the Doves Press, 15 Upper Mall, Hammersmith]. 86 S. 250 Exemplare. Preis: 32 s.

hat man sich mit der Verbesserung von 27 Druckfehlern der alten Quarto begnügt. Bei der Beschränkung auf 250 Exemplare werden diese beiden buchtechnischen Meisterwerke bald zu den gesuchtesten Leckerbissen des Bücherfeinschmeckers gehören.

An kommentierten Ausgaben sind neue Unternehmungen im Berichtsjahre nicht hervorgetreten; wir haben aber über den Fortgang der früheren zu berichten. Besonders rüstig fortgeschritten ist die treffliche amerikanische *First Folio Edition*[5]) der beiden Damen Ch. Porter und H. Clarke, die mit ihren neuen Bändchen nunmehr bis auf 28 Dramen angewachsen ist und sich also erfreulich der Vollendung nähert. Neu hinzugekommen sind: «Die Lustigen Weiber von Windsor», «Maß für Maß», «Ende gut, Alles gut», «Antonius und Cleopatra», «Timon von Athen», «Titus Andronicus», «Cymbelin», «Troilus und Cressida», und «Pericles» — alle genau in derselben trefflichen Einrichtung, wie ich es im Jahrbuche XLIV, 357f. des Näheren geschildert habe. Je öfter ich diese handlichen Bändchen aufschlage, um so lieber werden sie mir. Und immer wieder von neuem bin ich entzückt über die ebenso knappen wie geschmackvollen Formulierungen und das klare, kühlabwägende Urteil der Herausgeberinnen. Wenn nur die Dramentexte statt des sklavischen Nachdruckes der ersten Folio kritisch hergestellt wären und statt der mechanischen Zeilenzählung der Folio eine moderne Verszählung aufwiesen! Von dem bildlichen Schmuck der Ausgabe, — jedem Bändchen ist eine Photogravüre beigegeben —, möchte ich zwei Shakespeare-Bildnisse hervorheben, die durch Übereinanderphotographieren verschiedener alter Shakespeare-Porträts von W. R. Furness im Jahre 1885 hergestellt waren: das eine (vor «Titus Andronicus») den Mittelwert aus dem Droeshout-Holzschnitt und dem Chandos-Porträt darstellend, das andere (vor «Antonius und Cleopatra») aus den sechs glaubwürdigsten alten Bildern hergestellt. Das Bändchen «Troilus und Cressida» ziert eine Abbildung der sonst in Europa wohl schwer zugänglichen Bronzestatue von J. Q. A. Ward, die 1872 im Central Park in New York errichtet wurde. Vor «Maß für Maß» begrüßen wir eine Reproduktion unseres Weimarer Denkmales.

Zum größten Teile von denselben Platten abgedruckt wie diese amerikanische Ausgabe ist der von W. H. Hudson herausgegebene *Elizabethan Shakespeare*[6]), von welchem nur ein Drama, das «Wintermärchen», neu erschienen ist. Wie bei früheren Bändchen (s. Jahrbuch XLV 387), stammt auch hier aus der amerikanischen Ausgabe der Text des Dramas, das Wörter-

---

[5]) Shakespeare, First Folio Edition, edited, with Notes, Introduction, Glossary, List of Variorum Readings, and Selected Criticism, by Charlotte Porter and Helen A. Clarke: (a) «The Merry Wives of Windsor», XIX u. 228 S. (b) «Measure, for Measure», XV u. 320 S. (c) «All 's Well, that Ends Well», XIX u. 216 S. (d) «The Tragedie of Anthonie, and Cleopatra», XXV u. 284 S. (e) «The Life of Tymon of Athens», XV u. 204 S. (f) «The Tragedie of Titus Andronicus», XV u. 202 S., sämtlich 1909 erschienen. (g) «The Tragedie of Cymbeline», XIX u. 266 S. (h) «Pericles, Prince of Tyre», XXI u. 214 S. (i) «The Tragedie of Troylus and Cressida», XVII u. 272 S. Die letzteren drei 1910 erschienen. New York, Thomas Y. Crowell and Co., Publishers. Preis: à 75 c. in Leder $ 1,00. Mit je einer Photogravüre.

[6]) The Elizabethan Shakespeare. [The Plays of Shakespeare Reprinted from the First Folio.] The Winters Tale, with Introduction and Notes by William Henry Hudson. George G. Harrap and Co, London, [1909]. XLIX, 210 pag. u. 28 unpag. S. Preis: 1s. 6d. net.

glossar und das Variantenverzeichnis, — auch das allen Bändchen des *Elizabethan Shakespeare* gleichmäßig vorangeschickte *General Preface*, welches mit einigen Adaptionen Porters und Clarkes Caesar-Ausgabe (1904) entnommen ist. (Warum diese offenbar auf geschäftlicher Abmachung beruhende Tatsache auch diesmal wieder mit keinem Worte erwähnt wird, ist mir unerfindlich.) Neugeschrieben sind dagegen die ästhetische Einleitung, die Kapitel über Quellen, Dauer der Handlung, Datierung, frühere Ausgaben sowie die erklärenden Anmerkungen. Am originellsten ist Hudson auch diesmal wieder in der Betrachtung des Shakespeare-Dramas als Kunstwerk, wobei er einen Vergleich desselben mit seiner Quelle, Greenes *Pandosto*-Novelle, zu Grunde legt. In manchen Einzelheiten, wie namentlich der einfachen und schnellen Herbeiführung der Krisis bedeutet Shakespeares Behandlung des Stoffes unzweifelhaft einen künstlerischen Fortschritt Greene gegenüber. Andererseits ist ihm dieser überlegen in der sorgfältigen Vorbereitung von Leontes' Eifersucht und in dem tragischen Ende, das auf ein Wiedererscheinen der verkannten Königin verzichtet, wodurch mehr Einheit und Zusammenhang in die Handlung kommt. Verkannt darf aber nicht werden, daß manche Unterschiede zwischen der Novelle und dem Drama eben auf dem Unterschied der Literaturgattungen beruhen: das romantische Volksdrama verlangte sprühendes Leben, Leidenschaftlichkeit und Natur; das höfische Schäferidyll vornehm-leise Etikette, kühles Philosophieren, spitzfindiges Moralisieren und euphuistisch-elegante Stilisierung. Die Photogravüre ist diesmal weggefallen; dafür erhalten wir aber eine willkommene Herabsetzung des Preises von 2 s. 6 d. auf 1 s. 6 d. Bei dem jetzigen, im Verhältnis zu Inhalt und Ausstattung sehr mäßigen Preise wird der *Elizabethan Shakespeare* hoffentlich bald weiteste Verbreitung finden und namentlich die vielen minderwertigen Schulausgaben aus dem Felde schlagen.

Mit dem Gefühl der Trauer nehmen wir die neuen Bände des *Arden Shakespeare*[7]) in die Hand; denn sowohl der Herausgeber derselben wie der Oberleiter der ganzen Ausgabe weilen nicht mehr unter den Lebenden. W. J. Craig, dessen großer Belesenheit in der elisabethanischen Literatur und staunenswerter Kenntnis des elisabethanischen Wortschatzes die einzelnen Bände des *Arden Shakespeare* mehr verdanken als er in seiner selbstlosen Bescheidenheit ahnen ließ, war schon im Dezember 1906 gestorben. Aber sein Geist ruht noch auf dem Unternehmen und macht sich auch in dem uns jetzt vorgelegten 26. und 27. Bande fühlbar. Allerdings gehören die beiden neuen Bände, der erste und zweite Teil von «Heinrich VI.», keineswegs zu den besten der Serie. Wenigstens geben die Einleitungen, die ihr Herausgeber H. C. Hart zu beiden Stücken beigesteuert hat, zu mancherlei Bedenken Anlaß. Die literarhistorischen Vorfragen, wie die nach dem Verhältnis zur Quelle, nach der Abfassungszeit u. a. m., sind mit lakonischer Kürze abgetan. Dagegen macht es dem Herausgeber sichtlich Freude, seitenlang allerhand Übereinstimmungen im Wortgebrauch zwischen Shakespeare und seinen Zeitgenossen aufzudecken. Das mag

---

[7]) The Arden Shakespeare, General Editor: W. J. Craig: (a) The First Part of King Henry the Sixth, edited by H. C. Hart, L u. 160 S. (b) The Second Part of King Henry the Sixth, edited by H. C. Hart, LII u. 195 S. Methuen and Co., London, [1909]. Preis: 2 s. 6 d.

nützlich sein, wenn es sich darum handelt, den Sinn einzelner Phrasen recht deutlich herauszuarbeiten. Wenn Hart aber meint, seine Listen bewiesen, daß Greene und Peele an der Abfassung der beiden Shakespeare-Dramen beteiligt seien und daß Shakespeare allerhand Dinge aus Spenser, Nash, Kyd und anderen entlehnt habe, so werden wir darin ihm nicht folgen können. So lange uns ein ausführliches elisabethanisches Wörterbuch fehlt, halte ich überhaupt das Arbeiten mit Wortstatistik für sehr gefährlich. Eher erwarte ich Hilfe in diesen Fragen davon, daß einmal die Sieversschen und Rutz'schen Entdeckungen über menschliche Stimmtypen, die ein feingeschultes Ohr noch aus dem Dichterwerk herauszuhören vermag, auf die elisabethanischen Dramatiker angewandt werden. Ein ungemein reiches und fruchtbares Feld eröffnet sich da der Forschung: möchte es nicht zu lange brach liegen bleiben! Harts Vorliebe für Wortechos kommt ihm natürlich bei der Texterklärung sehr zustatten; und so liegt der Hauptwert seiner Ausgaben zweifellos in den Anmerkungen. Ungern vermissen wir eine genauere Darlegung darüber, wie Hart sich das Verhältnis der Quartausgabe der *Contention betwixt the Two Famous Houses of Yorke and Lancaster* (1594) zum Text der ersten Folio denkt. Einzelne Äußerungen klingen so, als ob er die *Contention* für ein vorshakespearesches Stück halte: andererseits hat er jedoch den Text dieser Quarto mit der Folio kollationiert und alle Abweichungen in seinem Variantenapparat verzeichnet, — ein Verfahren, für das wir ihm nur dankbar sein können, da es besser als alles andere die fundamentale Identität beider Stücke trotz aller Einzelabweichungen uns deutlich vor Augen führt. Seit dem vorigen Jahre scheint ein Stocken in der Serie eingetreten zu sein. Möchte es doch aber einer neuen tatkräftigen Oberleitung recht bald gelingen, den *Arden Shakespeare* zu einem glücklichen Abschluß zu führen, damit diese Ausgabe, die mehr als andere berufen scheint, die Handausgabe des Shakespeare-Freundes zu werden, nicht ein glänzender Torso bleibe.

Eine neue auf 42 Bändchen berechnete Gesamtausgabe, *The Era Shakespeare*[8]) betitelt und von dem bekannten Henry Norman Hudson herausgegeben, beginnt soeben zu erscheinen, die vermöge ihrer ganzen Einrichtung und vortrefflichen Ausstattung wohl geeignet erscheint, zur Volksausgabe im edelsten Sinne zu werden. Jedes der gut gebundenen Bändchen bringt für 8 d. ein Drama in großem, klarem Druck mit knappen, aber nicht allzu sparsamen Fußnoten und einer ganz kurzen Einleitung.

An Schulausgaben ist in diesem Jahre auffallend wenig zu verzeichnen. Zwei Stücke in der *University Tutorial Series*[9]), «Wie es euch gefällt» von A. E. Weekes und «Hamlet» von S. E. Goggin herausgegeben, legen besonderen Nachdruck auf die Herausarbeitung der Charaktere und eine allerdings viel Veraltetes enthaltende Darstellung der Metrik. Auch ihre fast ausschließlich Worterklärungen bietenden Anmerkungen beweisen, daß beide nur bescheidene Ziele im Auge haben.

---

[8]) Als Probe liegt mir vor: The Era Shakespeare. Hamlet. Edited with Notes by Henry N. Hudson. T. C. and E. C. Jack, London, [1910], 164 S. Preis: 8d. net.

[9]) The University Tutorial Series. Shakespeare: (a) As You Like It. Edited by A. R. Weekes. XXXII u. 137 S. 1909. (b) The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. Edited by S. E. Goggin. XLVIII u. 208 S. [1909]. Preis: à 2s.

Anerkennung verdient der Versuch G. S. Gordons[10]), drei besonders häufig zur Schullektüre verwendete Stücke, nämlich «Richard II.», «Julius Caesar» und «Macbeth», in trefflichem Druck mit knappen, aber sehr geschickt alles Wesentliche enthaltenden Noten und Einleitungen zu einem Bande zu vereinigen. Weitere Stücke sollen folgen.

Die oft behandelte Frage nach dem Verhältnis der beiden ersten Quartausgaben des «Hamlet» von 1603 und 1604 hat Elise Deckner[11]) einer abermaligen Erörterung unterzogen. Sie geht dabei von einer Kritik der Westenholz'schen These (s. Jahrbuch XLI 276) aus, nach welcher der längere Text in der sog. zweiten Quarto von 1604 die ursprünglichere Fassung darstellt und die kürzere Fassung der ersten Quarto eine daraus für die Bedürfnisse des Provinzpublikums mit dem Rotstift zugestutzte Bühnenbearbeitung sei. Die Gründe, die Westenholz für die Veränderung einzelner Worte, Sätze und Satzgruppen in der ersten Quarto anführt, wie z. B. die Wahl leichter verständlicher Ausdrücke, die Rücksicht auf bequemere Deklamation u. dergl. m., erweisen sich dabei im Einzelnen als wenig stichhaltig oder wenigstens rein subjektiv. Die Verfasserin ihrerseits legt das Hauptgewicht auf die Tatsache, daß die deutsche Hamlet-Fassung der Komödianten, der «Bestrafte Brudermord», unzweifelhaft in näheren Beziehungen zu dem englischen Texte von 1603 steht und gleichzeitig in manchen Punkten eine deutliche Anlehnung an die ältere Tragödienform eines Kyd und seiner Zeitgenossen aufweist. Schon dies läßt darauf schließen, daß die Q_1 eine ursprünglichere, primitivere Fassung darstellt als die Q_2. Eine nähere Betrachtung der Unterschiede beider Quartos ergab ihr auch, daß die Verschiebungen und Ergänzungen ganzer Szenen in Q_1 auf einem älteren Gesamtplane des Stückes beruhen, welcher zum Teil noch im «Bestraften Brudermord» erhalten scheint und daß «die Abweichungen der Q_1 in Motiven und Charakteren ebenfalls auf eine ältere Fassung der Sage zurückgehen». Der Quarto 1603 liegt mithin ein «einheitlicher dramatischer Entwurf» zu Grunde, welcher «früher entstand als die Quarto von 1604 und notwendigerweise von Shakespeare herrühren muß». Zu dieser Auffassung scheinen auch die metrischen Kriterien, soweit sie Fräulein Deckner an drei Monologen untersucht hat, zu stimmen: denn diese Monologe weisen in der Q_2 weibliche Versausgänge in erheblich größerer Anzahl auf als in Q_1 und haben in Q_2 fast durchweg Versumbrechungen, die Q_1 nur vereinzelt vorweist. Man wird zugestehen müssen, daß Fräulein Deckner im negativen Teil ihrer Arbeit, in der Kritik der Westenholz'schen These, recht glücklich ist. Daß sie aber ihre positiven Aufstellungen bewiesen habe, möchte ich nicht behaupten. Vielleicht aber ist das uns zugängliche Material für eine sichere Entscheidung der Frage überhaupt nicht ausreichend, zumal uns der «Bestrafte Brudermord» erst in einer späten Aufzeichnung von 1710 erhalten ist und die Hamlet-Quarto von 1603, wie auch immer man ihre Ent-

[10]) Shakespeare's Richard II, Julius Caesar, and Macbeth. Edited with Introductions and Notes by G. S. Gordon. Oxford, at the Clarendon Press, 1909. VIII u. 90, XI u. 75, VIII u. 92 S. Preis: 3 s.

[11]) Normannia, Germanisch-Romanische Bücherei, herausg. von Max Kaluza und Gustav Thurau. Band IV: Die beiden ersten Hamlet-Quartos. Von Elise Deckner. Berlin, Verlag von Emil Felber, 1909. 48 S. Preis: 1,50 M.

stehung sich denkt, auf jeden Fall eine arg durch Schreib- und Druckfehler verstümmelte Fassung darstellt.

Je mehr sich in der Wissenschaft die Erkenntnis Bahn bricht, daß zur Herstellung eines allen Anforderungen genügenden kritischen Textes in zweifelhaften Fällen möglichst alle erreichbaren Exemplare der alten Druckausgaben einzusehen sind, desto mehr wird sich das Bedürfnis geltend machen, auch für die Quartausgaben der Shakespeare'schen Dramen ein solch vollständiges Verzeichnis aller erhaltenen Exemplare zu bekommen, wie wir es für die erste Folio Dank den Bemühungen Sidney Lee's seit kurzem besitzen. Eine treffliche Vorarbeit dafür bietet der von der Oxforder University Press geschmackvoll ausgestattete Katalog aller alten Shakespeare-Ausgaben auf der Bibliothek der altberühmten Schule zu Eton, den uns soeben W. W. Greg[12]) in geradezu mustergültiger Weise — nur eine historische Einleitung entbehren wir ungern — zusammengestellt hat. Danach besitzt das College eine vollständige Serie der vier Folios sowie 19 Quartausgaben von 15 Einzeldramen; darunter die seltenen ersten Quartos von «König Lear» und von «Troilus und Cressida». Ein recht verdienstvolles Unternehmen würde es sein, wenn ein jüngerer Fachgenosse einmal den Shakespeare-Quartos auf unseren deutschen Bibliotheken nachspüren und uns eine technisch genaue Beschreibung aller Exemplare liefern möchte. So scheint mir z. B. bisher ganz übersehen zu sein, daß die Großherzoglich Hessische Hofbibliothek zu Darmstadt ein gut erhaltenes Exemplar (Signatur: E 6565/20) von der jetzt als älteste Ausgabe geltenden Heyes-Quarto des «Kaufmanns von Venedig» besitzt.

Der Neudruck der Wieland'schen Übersetzungen, welchen E. Stadler[13]) für die Wieland-Ausgabe der preußischen Akademie der Wissenschaften besorgt, hat uns von der ältesten deutschen Shakespeare-Übersetzung einen zweiten Band, den ursprünglich 3.—5. Teil umfassend, gebracht (vgl. Jahrb. XLV 391). Wir erhalten damit die Prosa-Version vom «Kaufmann von Venedig», «Timon von Athen», «Leben und Tod des Königs Johann», «Julius Caesar», «Antonius und Cleopatra», «Die Irrungen», «Leben und Tod Königs Richard II.» sowie den ersten und zweiten Teil von «König Heinrich IV.».

2. Quellen.

Was an Shakespeare-Quellen in diesem Jahre zu verzeichnen ist, verdanken wir ausschließlich der erfreulich schnell voranschreitenden *Shakespeare Library* des unermüdlichen Gollancz. Einmal beschenkt uns diese mit der Neuausgabe des vorshakespeare'schen Dramas von *King Leir and His Three Daughters Gonorill, Ragan, and Cordella*, welche Sidney Lee[14])

---

[12]) A Descriptive Catalogue of the Early Editions of the Works of Shakespeare Preserved in the Library of Eton College. [Compiled for the College by Walter W. Greg.] Henry Frowde, Oxford University Press, London. [1909]. VIII u. 27 S. Preis: 3s. net.

[13]) Wielands Übersetzungen. Zweiter Band: Shakespeares theatralische Werke. Dritter, vierter und fünfter Teil. Herausgegeben von Ernst Stadler. (Wielands gesammelte Schriften, herausgeg. von der Deutschen Kommission der kgl. preuß. Akademie der Wissenschaften. Zweite Abteilung: Übersetzungen.) Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1909. 601 S. Preis: 12 M.

[14]) The Shakespeare Library, General Editor: Prof. I. Gollancz: The Chronicle History of King Leir: The Original of Shakespeare's «King Lear»: Edited by Sidney Lee. XLVII u. 131 S. Chatto and Windus, Publishers, London, MCMIX. Preis: 2s. 6d.

herausgegeben hat, und zwar, da die ältere Quarto von 1594 leider verloren scheint, nach der einzig erhaltenen Quarto von 1605. Während uns der im vorigen Jahre erschienene Faksimiledruck der Malone Society (vgl. Jahrb. XLV 392) die alte Orthographie des Dramas bewahrte, ist Sidneys Ausgabe dem Plan der ganzen Sammlung entsprechend in moderne Schreibung übertragen; nur IV, 3, 31 blieb fälschlich ein *setting of* (statt *off*) stehen. Außerdem hat Sidney moderne Akt- und Szeneneinteilung sowie Angaben über den Schauplatz der einzelnen Szenen eingeführt. Ein Glossar erklärt seltene Wörter, eine Anzahl Anmerkungen erläuterungsbedürftige Textstellen. Literaturgeschichte liegt dem Herausgeber besser als historische Grammatik; denn seine Beurteilung formaler Inkongruenz (auf S. XVII, 110 und 115) sowie der Dativgruppe *Shakespeare his history* (wo natürlich kein Komma vor *his* hingehört) bedarf der Korrektur. Die literargeschichtlichen Vorfragen jedoch finden in seiner Einleitung knappe, aber gute Beantwortung. Aus den verhältnismäßig reichen Bühnenanweisungen des alten Druckes schließt Lee wohl mit Recht, daß derselbe auf ein Theatermanuskript zurückgeht. Über den Verfasser des Stückes ist nichts bekannt; und wenn mancherlei darin an das alte «Locrine»-Drama erinnert und Lee deshalb an die Möglichkeit eines gemeinsamen Verfassers beider denkt, so kann ein solcher Einfall ohne Begründung nicht eben mehr bedeuten, als wenn man mit Lee auf gut Glück auf den Dramatiker William Rankins, von dem uns sonst kein Werk erhalten ist, als den Verfasser beider Stücke rät. Die Fabel des Dramas, die Volkssage vom Britenkönig Lear und seinen Töchtern, galt der naiven Auffassung der elisabethanischen Zeit als nationaler Geschichtsstoff; und daher haben sowohl Chronisten wie Epiker gern damals dabei verweilt. Auch andere Gestalten der brito-trojanischen Königssage, wie Locrine, Malmutius Donwallow, Gorboduc, Elidure, Lud, Arthur, Merlin und Caradoc, wurden als Vorahnen des regierenden Königshauses betrachtet und daher gleich Lear dem stark national empfindenden elisabethanischen Publikum auf der Bühne gezeigt. Der anonyme Verfasser unseres alten «Leir»-Dramas hat den Stoff hauptsächlich dem kurzen epischen Berichte in Warners *Albion's England* entnommen, wie noch einzelne Wortechos verraten. In Einzelheiten ist er aber Holinshed, Spenser und dem *Mirror for Magistrates* gefolgt. So tief er künstlerisch unter Shakespeare steht, das Verdienst wird man ihm nicht bestreiten dürfen, daß er dem schlichten Tatsachenbericht seiner Vorgänger wenigstens einiges an Handlung und Akteuren beigefügt hat, das Shakespeare in die reichen Goldbarren seiner Dichtkunst umgießen konnte. Vor allem gilt dies von der Schaffung der Figur des alten Höflings Perillus, der, genau wie sein Abbild, der Shakespearesche Kent, sich im ersten Akt der blinden Leidenschaftlichkeit des Königs mannesmutig entgegenstellt und später ebenso treu das Unglück des gestürzten Königs teilt. Shakespeare ist äußerlich betrachtet im Großen und Ganzen wie in manchen Einzelheiten dem alten Stücke gefolgt. Doch hat er im Gegensatz zu allen früheren Behandlungen den glücklichen Ausgang der Sage in ein tragisches Ende umgewandelt und zudem eine ganz neue Parallelhandlung von Gloucester und seinen Söhnen mit der Lear-Handlung verflochten. Diese Gloucester-Episode hat Shakespeare aus Sidneys *Arcadia* geschöpft; einen Abdruck des betreffenden Abschnittes aus Sidney

hätte man wohl mit Recht in dem vorliegenden Bändchen erwarten dürfen, das doch die Quellen zu Shakespeares «Lear» bringen will. Die Frage endlich, wie sich das anonyme und das Shakespeare'sche Drama zu der durch Percy bekannten Ballade aus Richard Johnsons *Golden Garlands of Princely Pleasures* (1620) verhält, muß sich bei Lee mit einer kurzen Anmerkung begnügen: sie wird doch wohl auf Shakespeares Drama beruhen. Ich weiß übrigens nicht, ob schon irgendwo bemerkt ist, daß sich zwei weitere (jüngere) Lear-Balladen auf Flugblättern im Britischen Museum befinden. Beide scheinen Vergröberungen der Percy-Ballade zu sein, zumal die Fassung der Roxburghe-Sammlung (Vol. III 275), die sich des plumpsten Bankelsängertons bedient:

A Certain great king once did rule over this Land,
Who had all the Pleasure a king cold [*sic!*] command,
And liv'd in great Splendor with Honour and Peace,
He reign'd many Years not without great Increase.

He had three fine Daughters of Beauty most bright,
In whom this same King he did take much Delight;
For Virtue and Wisdom none could them come near,
Which caused their Father to love them most dear.

. . . . . .

«Now which of you three will do most for my Sake,
Suppose that my Life now should lie at the Stake?»

. . . . . .

«My Love», said the Youngest, «that I to you owe,
Is the abundant Duty a Child ought to show;
To honour my Father until that I die,
And ne'er in extremity from you will fly». . . .

In derselben Serie wie das alte Leir-Drama und daher in der gleichen äußeren Aufmachung erhalten wir unter dem Titel *Shakespeare's Plutarch* und von Tucker Brooke[15]) herausgegeben diejenigen Stücke von Plutarchs «Lebensbeschreibungen», welche Shakespeare nachweislich in seinen Dramen benutzt hat: d. h. die Viten von Caesar, Brutus, Marc Anton und Coriolan. Mit Recht hat der Herausgeber das Leben des Alcibiades davon ausgeschlossen, da wohl jedenfalls nicht dieses, sondern Paynters Novelle oder ein verlorenes Drama Shakespeares Quelle für den «Timon von Athen» gewesen ist. Die unechte Vita des Caesar Augustus auszulassen, empfahl sich schon deshalb, weil sie erst in der dritten Ausgabe von 1603 hinzugefügt ist und mithin schon aus chronologischen Gründen nicht für den «Julius Caesar» benutzt sein kann. Daß Shakespeare weder das griechische Original noch die lateinische Übersetzung des 15. Jahrhunderts noch die vielbewunderte französische Version des hochgelaarten Amyot (1559) vor sich gehabt hat, sondern vielmehr die auf Amyot beruhende englische Übersetzung des Sir

[15]) The Shakespeare Library, General Editor: Prof. I. Gollancz: Shakespeare's Plutarch, edited by C. F. Tucker Brooke. Vol. I: Containing the Main Sources of Julius Caesar. XXIV u. 211 S. Vol. II: Containing the Main Sources of Antony and Cleopatra and of Coriolanus. XIX u. 230 S. Chatto and Windus, Publishers, London, MCMIX. Je 1 Faksimile. Preis: à 2 s. 6 d.

Thomas North (1579), kann leicht bewiesen werden; doch hat unser Herausgeber diese Frage keiner besonderen Erörterung bedürftig erachtet. Auch auf welcher der zahlreichen, zum Teil voneinander abweichenden Ausgaben Amyots, — allein von 1559—1579 waren sechs rechtmäßige Ausgaben erschienen —, die North'sche Übersetzung eigentlich beruht, lehnt der Herausgeber zu untersuchen ab; er begnügt sich, die zweite, ihm auf der Bodleiana bequem zugängliche Ausgabe von 1565 heranzuziehen. Was er daher über Abweichungen Norths von Amyot vorträgt, wird im Einzelnen noch der Nachprüfung bedürfen. Im Ganzen hat er aber sicherlich Recht, wenn er die große Freiheit und Selbständigkeit der englischen Übersetzung betont und den verschiedenen Charakter beider Versionen hervorhebt: der gelehrte französische Bischof war bestrebt, die geschraubte und spitzfindige Rhetorik des griechischen Originals in möglichst einfache, allgemein verständliche und reine französische Prosa zu bringen, — ein Streben, das damals allgemein unter den französischen Humanisten Anklang fand; der höfisch gebildete englische Aristokrat dagegen war auf Exklusivität, auch in der Sprache, gerichtet und darum bedacht, die lichte Schlichtheit Amyots in den markigen, eindrucksvollen, aber von Barokschnörkeln nicht freien Sonderstil der elisabethanischen Übersetzerschule zu übertragen. Die weitere Frage, welche Ausgabe der North'schen Version — nur die beiden ersten von 1579 und 1595 kommen ernstlich in Betracht — Shakespeare benutzt habe, hat unseren Herausgeber wiederum wenig interessiert. Hätte er uns wenigstens kurz rekapituliert, was andere vor ihm darüber beigebracht haben! Er druckt daher den Text der ersten Ausgabe von 1579 ab, allerdings in (nicht ganz konsequenter) Umsetzung in die heutige Schreibung. Dazu erhalten wir am Schluß des Bändchens alle nicht rein-graphischen Varianten der zweiten Ausgabe von 1595 sowie die wichtigeren Abweichungen der drei folgenden Drucke von 1603, 1612 und 1631, — mithin alles Material zur Lösung der eben aufgeworfenen Fragen. Besondere Anmerkungen beleuchten vor allem das Verhältnis des englischen zum französischen Text; und das ist nötig, weil der englische Text infolge von Übersetzungsfehlern oder starken Gallizismen stellenweise für sich allein kaum oder schwer verständlich ist. Im Texte selbst ist die sehr dankenswerte Neuerung geschaffen, daß alle von Shakespeare wörtlich benutzten Stellen am Zeilenrande mit einem Kreuz, die nur inhaltlich verwendeten mit einem Sternchen versehen sind, wozu jedesmal am Seitenfuße auf die entsprechende Stelle bei Shakespeare verwiesen ist. Auf diese Weise wird uns sinnfällig vor Augen geführt, daß sich Shakespeare im Laufe seiner Dichtertätigkeit vom «Julius Caesar» zu «Coriolan» und «Antonius und Cleopatra» äußerlich immer enger an seine Vorlagen angeschlossen hat, während er sich gleichzeitig innerlich immer freier davon gemacht hat: in «Antonius und Cleopatra» sind acht Szenen, im «Coriolan» wenigstens sieben, die keinerlei Einfluß von Plutarch verraten; und in Enobarbus wie in Menenius schuf er sogar ganz unhistorische Phantasiegestalten. Daß der alte griechische Rhetor großen Einfluß auf Shakespeare gewonnen hat, darf uns nicht wundernehmen. Denn bei ihm fand Shakespeare manches, was mit seiner eigenen Weltanschauung, seiner Geschichtsphilosophie, seinen politischen und sozialen Überzeugungen übereinstimmte. Und zudem war gerade Plutarch derjenige Autor des Alter-

tums, der allgemein am meisten dem 16. Jahrhundert die Kenntnis der Antike vermittelt hat. Verlohnte es sich doch, den Einfluß Plutarchs auf die englische Literatur einmal des Näheren zu untersuchen: dem einen Werke der «Lebensbeschreibungen» verdankt allein schon die elisabethanische Literatur außer Shakespeares Dramen Werke wie der Gräfin Pembroke *Antonie* (1590), Daniels *Cleopatra* (1594) und *Philotas* (1605), Lord Stirlings *Alexandræan* (1605) und *Julius Cæsar* (1607) sowie Beaumont und Fletchers *False One*.

3. Erläuterungsschriften.

Von Shakespeare dem Künstler zu Shakespeare dem Menschen vorzudringen wird immer wieder neuen Reiz auf die Menschheit ausüben. Die Aufgabe ist in Shakespeares Falle doppelt schwer, weil nicht nur die dramatische Kunst als die allerunpersönlichste Literaturgattung mit Recht gilt, sondern weil auch Shakespeare zweifellos zu den allerobjektivsten Künstlern gehört. Gleichwohl wird man doch auch bei ihm manches über sein Denken und Fühlen seinen Werken entnehmen können. Früher glaubte man namentlich die «Sonette» in dieser Hinsicht ausbeuten zu können, bis Sidney Lee auf den starken Zusammenhang derselben mit den Konventionen der elisabethanischen Sonetten-Mode hinwies. Später hat man sich dann mehr an die Dramen gehalten und behauptet, aus ihnen Shakespeares Persönlichkeit gewinnen zu können. Der erste Vertreter dieser Ansicht scheint Emerson gewesen zu sein; ihm sind Dowden, Brandes, Raleigh und andere mit immer weitergehenden Formulierungen gefolgt. Schon Morsbach hatte daher in seinem Festvortrag vor zwei Jahren (s. Jahrbuch XLIV S. XIII—XXVIII) vor solchen zuweitgehenden Ausdeutungen gewarnt. Und ein Gleiches that ein Jahr später Sidney Lee[16]) in einem Vortrage über *The Impersonal Aspect of Shakespeare's Art*, der jetzt im Druck vorliegt. Lee geht noch weiter als Morsbach und leugnet schlechthin fast jede Möglichkeit, über Shakespeares Individualität, über sein Fühlen und Denken, etwas sicheres zu erfahren. Die «Sonette» will er natürlich von vornherein dabei ausgeschlossen wissen, obschon sie doch wohl schwerlich nichts weiter als konventionelle Kunstübung darstellen. Ja, er wagt sogar die Alternative: wenn die «Sonette» der Niederschlag persönlicher Stimmungen und Erfahrungen sind, dann enthalten die Dramen keinerlei Selbstoffenbarung, und umgekehrt. Aber nach Lees Ansicht gewähren uns auch die Dramen keinerlei Möglichkeit, hinter das Geheimnis von Shakespeares Persönlichkeit zu kommen: denn für die zentralsten Lebensprobleme, wie z. B. für seine Stellung zur sozialen Frage, zur Frauenemanzipation, zur Abstinenzbewegung lasse sich nichts aus den Dramen gewinnen, weil sie für jede dieser Fragen diametral entgegengesetzte Dikta böten. Nun, diese Beispiele scheinen mir zunächst wenig glücklich gewählt; denn wie sollte Shakespeare überhaupt Stellung genommen haben zu solch modernen Problemen, die zu seiner Zeit überhaupt noch nicht aufgeworfen waren? Da liegt der Fehler eben an Lees Fragestellung. Und doch! Läßt sich aus Shakespeares Äußerungen

[16]) The English Association, Leaflet No. 13: The Impersonal Aspect of Shakespeare's Art. By Sidney Lee. July 1909. Oxford, University Press. 20 S. Preis: 1 s.

zu diesen Fragen wirklich so garnichts entnehmen? Ich meine, wer solch gloriose Trink- und Wirtshausszenen gezeichnet hat, kann kein griesgrämiger, verbissener Alkoholfeind gewesen sein. Und ähnlich stehts bei den anderen Fragen. Zudem ist es doch kein Widerspruch, wie Lee annimmt, wenn Shakespeare zwar die Standesunterschiede beibehalten wissen will, aber gleichzeitig für die Not der Armen ein offenes Herz zeigt. Und wo bleibt die Konsequenz, wenn Lee selbst aus Shakespeares häufiger Erwähnung von ländlichem Spiel und Sport zu folgern wagt, daß Shakespeare *sympathy with outdoor exercise* besessen habe? Ganz und gar ist Lee, wie schon Morsbach, der Stimmungshypothese abhold, daß nämlich der düstere Ton in Shakespeares großen Tragödien aus persönlichen Lebenserfahrungen des Dichters herzuleiten sei. Lee mag recht haben. Aber seiner Beweisführung vermag ich überzeugende Kraft nicht beizumessen. Erstens, sagt er, beweisen die komischen Zwischenszenen, daß Shakespeare nicht hoffnungslos damals in Melancholie versunken war. Zweitens mußte die hohe Wertschätzung der Tragödiengattung beim damaligen Theaterpublikum den Dichter auf der Höhe seines Schaffens zur Abfassung von Tragödien (— ja, aber solch misanthropischer? —) veranlassen. Weiter machen bekanntlich «Herzensqualen», ein «geistiger und moralischer Zusammenbruch» ebenso wie «starke Leidenschaft» den Menschen zu geistiger Arbeit, also auch zu künstlerischem Schaffen unfähig (— als ob ein Affekt und seine künstlerische Verwertung gleichzeitig sein müßten! —). Endlich der Hauptgrund: daß die Wahl seiner Dramenstoffe von rein künstlerischen Absichten, nicht von irgendwelchem Drange zu «autobiographischen Bekenntnissen», eingegeben sei, lehre uns die Betrachtung der Quellenfragen. Immer paarweise gingen jene Dramen auf ein und dieselbe Quelle zurück. «Othello» und «Maß für Maß» auf Cinthio, «Macbeth» und «Lear» auf Holinshed, «Antonius und Cleopatra» und «Coriolan» auf Plutarch. Shakespeare habe also sich systematisch von seiner Lektüre, nicht von persönlichen Verhältnissen, zum Dramenschreiben anregen lassen: nachdem er in seinem Cinthio nichts weiter außer jenen beiden Stoffen zur dramatischen Bearbeitung geeignet gefunden, habe er sich anderswo, bei Holinshed, nach einem neuen Stoffe fürs nächste Drama umgesehen; und so fort. Aber selbst wenn wir solch eine äußerliche Erklärung wahrscheinlich finden könnten und selbst wenn «Maß für Maß» nicht vielmehr durch Whetstone und «Lear» durch das anonyme Leir-Drama — wie Lee selbst in seiner Ausgabe des Stückes annimmt (s. oben S. 306) — angeregt wären, so bliebe doch noch das Bedenken, warum denn Shakespeare nicht all seine neun Holinshed-Dramen oder seine drei Plutarch-Dramen auf einmal nacheinander geschrieben hat. Es würde mich zu weit führen, alle Einwände gegen Lees Argumentation hierher zu setzen. Aber schon das Gesagte wird genügen, um dem Leser zu zeigen, daß Lee in seiner berechtigten Reaktion gegen allzu temperamentvolle persönliche Ausdeutung der Shakespeare-Dramen doch wohl in das andere Extrem verfallen ist und das Kind mit dem Bade ausschüttet. Gleichwohl möchten wir das glänzend geschriebene Schriftchen warm empfehlen; denn niemand wird es ohne reiche Anregung aus der Hand legen.

Wie eine Probe aufs Exempel mutet es uns an, wenn wir nach Lees

Vortrag ein Werk von Edmund Voigt[17]) über «Shakespeares Naturschilderungen» in die Hand nehmen. Läßt sich aus den Dramen wirklich nichts über Shakespeares Stellung zur Natur entnehmen? Oh doch! Die sorgsame Arbeit Voigts zeigt uns, daß Shakespeare nicht nur mit scharf beobachtendem Auge durch die heimatlichen Fluren gestreift ist, sondern auch mit einer Echtheit und Tiefe der Empfindung sich zur Natur hingezogen fühlte, die eine völlige Abkehr von der elegant-idyllischen, unwahren Konvention der Renaissancepoesie bedeutet. Dies schließt freilich nicht aus, daß er sich hie und da noch im Banne volkstümlicher Überlieferung oder auch konventioneller Schablone erweist und daß ihm mancherlei Irrtümer bei seinen Naturschilderungen mit untergelaufen sind, — kaum aber so starke und so viele, wie uns Raleigh glauben machen will. Überdies hat Shakespeare Naturschilderungen in einem vor ihm unbekannten Umfange verwendet und zwar in mehr oder weniger bewußter künstlerischer Absicht: teils zur Milieuschilderung, wobei das Wort oft die mangelnde Bühnenausstattung zu ersetzen hat; teils in Vergleichen und Metaphern zur Versinnlichung des sprachlichen Ausdruckes; teils endlich zur Stimmungsmalerei oder Natursymbolik. Nie sind seine Naturschilderungen etwa Selbstzweck. (Einige Korrekturen hätte Voigt dem umfangreichen Buche von Ellacombe, The Plant-Lore and Garden-Craft of Shakespeare [London ²1884] entnehmen können, das ihm leider unbekannt geblieben ist.)

In die Psychologie der Shakespeare'schen «Verbrecher» leuchtet ein Buch von August Goll hinein, das zuerst 1907 in dänischer Sprache erschienen war, dann in deutscher Übersetzung (1908) herauskam und nun auch in englischem Gewande von Mrs. Ch. Weekes vorliegt unter dem Titel *Criminal Types in Shakespeare.*[18]) Unter «Verbrecher» (dän. *forbryder*) versteht Goll alle diejenigen, welche gegen die soziale Ordnung ankämpfen; nur so erklärt sich die für uns etwas überraschende Auswahl seiner Verbrechertypen: es sind Brutus, Cassius, Macbeth, Lady Macbeth, Richard III. und Jago. Bei ihnen allen wird das Zustandekommen ihrer Taten vom Standpunkte der modernen Kriminalpsychologie im Sinne des Determinismus untersucht. Einwände gegen Golls Methode sind von einem juristischen Fachmann in unserem Jahrbuche XLV 358f. erhoben worden, worauf ich hiermit verweise.

Die interessante Frage nach Shakespeares klassischen Kenntnissen ist wieder einmal angeschnitten von William Theobald[19]) in einem nachgelassenen Werke *The Classical Element in the Shakespeare Plays*, welches von seinem Vetter, dem bekannten Baconianer Robert Theobald, herausgegeben ist. Hier erhalten wir in alphabetischer Reihenfolge nicht weniger als 125 griechische und lateinische Schriftsteller vorgeführt, aus denen Shakespeare einzelne Gedanken, Vergleiche oder Ausdrücke geschöpft haben soll. Dabei

[17]) Anglistische Forschungen, herausg. von Johannes Hoops, Heft 28: Shakespeares Naturschilderungen von Edmund Voigt. Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1909. VIII u. 146 S. Preis: 3,80 M.

[18]) Criminal Types in Shakespeare. By August Goll. Authorised Translation from the Danish by Mrs. Charles Weekes. Methuen and Co., London, [1909']. 271 S. Preis: 5 s. net.

[19]) The Classical Element in the Shakespeare Plays. By William Theobald. [Edited by R. M. Theobald]. London, Robert Banks and Son, 1909. 408 S. Preis: 7 s. 6 d.

werden manchmal Stellen einander gegenübergestellt, bei denen ich kaum den geringsten gedanklichen Zusammenhang zu entdecken vermag. Und daß jeder Mann, der seine Frau «Mäuschen» nennt, oder jeder halbwüchsige Bursche, der in betrügerischer Absicht grundlos um Hilfe schreit, darum den Aelian oder den Horaz gelesen haben müsse, wie Theobald uns einreden will, wird wohl niemandem recht einleuchten. Wieviel Metaphern brauchen wir nicht täglich, bei denen wir nichts von ihrem Schöpfer wissen! Mit solch kritiklosen Zusammenstellungen läßt sich denn auch nichts beweisen, auch nicht, daß ein so gelehrter, des Griechischen kundiger Dramenschreiber kein anderer als Lord Bacon gewesen sein könne. Herr Theobald war Naturforscher, wie wir aus der Einleitung seines Vetters erfahren; und daß er jeglicher Kenntnis der englischen Philologie sowie der englischen Renaissance-Kultur entbehrt, beweist auf Schritt und Tritt das uns vorliegende Buch. Nur ein Beispiel für seine philologische Naivität: Shakespeare konnte nur deswegen das Wort *eager* in der (natürlich älteren) Bedeutung von «beißend» gebrauchen, weil er wußte, daß das Wort mit griechisch *ἀκίς* «Spitze» zusammenhängt! Was würde wohl Herr Theobald gesagt haben, wenn ein Dilettant ohne jede naturwissenschaftliche Vorbildung ein Buch über sein Fach, die Geologie, geschrieben hätte? Aber in der Literaturgeschichte und Philologie glaubt eben jeder mitreden zu dürfen. Was übrigens die wirklich beachtenswerten Anklänge Shakespeares an antike Autoren angeht, so verweise ich zur Beurteilung derselben auf das anregende Schriftchen *Over Navolging en Overeenkomst in de Literatur* ('S Gravenhage, 1904) des Holländers E. B. Koster, welcher in sehr geschickter Weise eine Fülle von merkwürdigen, zufälligen Zusammentreffen von Schriftstellern nachgewiesen hat, bei denen ein Abhängigkeitsverhältnis schon aus äußeren Gründen ausgeschlossen ist. Mit Recht weist auch eben ein geistreicher Franzose, Jusserand, darauf hin, daß sich solche Parallelstellen zu Shakespeare auch aus chinesischen Philosophen, indischen Dramatikern und persischen Dichtern beibringen lassen und daß die Szene zwischen Pistol und den französischen Soldaten bei Agincourt lebhaft an eine Szene in dem Perser-Drama des Tuimotheos erinnert, welches aber eben erst (1903) in einem altägyptischen Papyrus entdeckt ist.

Shakespeare's Proverbs, so lautete der Titel eines kleinen, unscheinbaren Bändchens im Biedermeiergewande, welches 1847 gleichzeitig bei Dickens' Verleger Chapman & Hall in London und bei Wiley & Putnam in New York erschienen und von Mary Cowden Clarke herausgegeben war. Da das Büchlein niemals neu aufgelegt wurde und so zu einer literarischen Seltenheit geworden ist, hat jetzt ein amerikanischer Forscher, der verdienstliche Rolfe[20]), uns einen Neudruck davon beschert, vermehrt um die «Proverbs» aus den Gedichten, welche in der Originalausgabe grundsätzlich nicht berücksichtigt waren. Neu hinzugekommen sind außerdem eine längere Einleitung über das Leben der Mrs. Cowden Clarke (1809—1898) sowie über den Begriff des Sprichworts, der genaue Nachweis zu jedem «Proverb», wo

[20]) Shakespeare Proverbs, or the Wise Saws of Our Wisest Poet Collected into a Modern Instance by Mary Cowden-Clarke [*sic!*]. Edited with Introduction and Notes by William F. Rolfe. G. P. Putnam's Sons, New York and London, The Knickerbocker Press, 1908. XI u. 320 S. Preis: $ 1.25. Mit einem Bildnis der Verfasserin.

es bei Shakespeare zu finden ist, und endlich erklärende Anmerkungen zu den Shakespeare-Zitaten. Was uns hier an «Proverbs» geboten wird, würden wir Heutigen kaum noch so bezeichnen, zumal gerade die eigentlichen volkstümlichen Sprichwörter fast ganz ausgelassen sind. Mrs. Cowden Clarke nimmt den Begriff «Sprichwort» offenbar sehr lose und weit und läßt ihn allerhand Sentenzen, Aphorismen, Moralsprüche u. dergl. umfassen. Eine «Sentenzen-Sammlung aus Shakespeare» würden wir daher das Büchlein am besten benennen. Eine Sammlung der wirklichen Volkssprichwörter bei Shakespeare mit reichen Nachweisen aus der zeitgenössischen und mittelalterlichen Literatur Englands bliebe also nach wie vor ein dringendes Bedürfnis, trotz Wahls Arbeit im Jahrbuch XXII und XXIII, die für ihre Zeit eine recht verdienstliche Leistung war.

Mit einer prächtigen Gesamtwürdigung Shakespeares beschenkt uns der rühmlichst bekannte französische Diplomat und Literarhistoriker J. J. Jusserand[21]) in seiner *Literary History of the English People*, von der soeben der dritte Band — ungleich seinen Vorgängern gleich in englischer Sprache — erschienen ist, welcher auch die Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger Shakespeares mit behandelt. Mit sicheren Pinselstrichen wird uns hier ein Bild von Shakespeare entworfen, bei dem gründlichste Detailkenntnis, die sich schon aus den zahlreichen Fußnoten mit ihrem umfangreichen gelehrten Apparat und der Beachtung neuster Forschung vermuten läßt, und ruhig abwägendes, ästhetisch geläutertes Urteil mit feiner Psychologie und plastisch-lebendiger Schilderungskunst auf das Glücklichste vereint sind. Besonders charakteristisch für Shakespeare als Menschen ist nach Jusserand das zähe, unbeirrte Festhalten an dem Ideal gutbürgerlicher Wohlanständigkeit, das ihn bei allen geschäftlichen Beziehungen leitet, — auch bei seiner Wappenbewerbung, die nur auf die Stratforder Kreise seiner Landsleute, nicht auf seine Londoner Umgebung berechnet war. Diesem Ideal entsprach auch sein völliges Freisein von literarischer Eitelkeit, die ihn, ungleich Ben Jonson und Molière, den Raubdruck seiner Dramen gleichgültig mit ansehen hieß, ihn von literarischen Streitigkeiten aller Art zeitlebens fern hielt und ihn die Sticheleien und Angriffe seiner schriftstellernden Kollegen mit einem gutmütigen Lächeln beantworten ließ. Sein künstlerisches Schaffen ist von der Absicht beherrscht, in erster Linie den Wünschen seines Publikums entgegenzukommen, ihm zu gefallen. Daher der Stoff und Stil seiner Dramen, die auf den Geschmack des Parterrepublikums berechnet waren. Daher der völlig andere Stoff und Stil seiner epischen Gedichte, die die weltmännisch-lockere, klassisch gebildete Aristokraten-Jugend im Sinne hatte. Daher auch wählte er stets nur solche Stoffe, die sich schon großer Popularität erfreuten, und wandte er jedesmal gerade die Form an, welche jeweilig in der Gunst des Publikums stand. Dies schließt freilich nicht aus, daß er als echter Künstler sein Inneres in sein Werk legte und seinen Leiden und Freuden Einfluß auf sein Schaffen einräumte. So ist um die Wende des 16. Jahrhunderts eine merkliche Verdüsterung in seinen Dramen zu verspüren, die auch nach

[21]) A Literary History of the English People. Vol. III: From the Renaissance to the Civil War II. By J. J. Jusserand. London, T. Fisher Unwin, MCMIX. XVI u. 629 S. Ein Titelbild (The Southwark Entrance to London in Shakespeare's Time). Preis: 12 s. 6 d. net.

Jusserand sich nur aus einer düsteren Stimmungsperiode im Leben des Dichters begreifen läßt. Nicht nur daß er an sich tief-traurige Menschenschicksale wählt, überall können wir auch verfolgen, wie er jeden Zug, den er seiner Vorlage entnimmt, noch verdüstert und versäuert: so beim «Lear», bei «Maß für Maß» und beim «Coriolan». Jusserands ruhiges Urteil bewährt sich am glänzendsten bei der heikeln Sonettenfrage, wo er einen glücklichen Mittelweg zwischen den streitenden Parteien einschlägt. Mit Recht findet er in den «Sonetten» eine Mischung von Dichtung und Wahrheit: einerseits *passionate accents so piercing that they cannot come, it seems, but from the heart*, andererseits daneben *conceits, word-plays, samples of clever craftsmanship, imitation of others, the working anew of those sonnet themes which, in that epoch of amourists, were common property.* Doch die «Sonette» für bloße Schulübungen zu erklären, geht nimmermehr an, schon weil sie viele Tatsachen und Vorgänge enthalten, die, wenn nicht wahr, absolut uninteressant sein würden und überdies der Modekonvention sogar entgegengesetzt sind. Und ein warnendes Beispiel aus der französischen Literatur: Ronsard's Cassandre erschien der Literaturgeschichte ein viel schattenhafteres Wesen als Shakespeares dunkle Schöne, — bis die Forschung sie eines Tages als Wesen von Fleisch und Blut nachwies, wahr sogar bis auf den Namen, der Cassandra Salviati lautete. Sehr skeptisch verhält sich Jusserand den Identifizierungen des rätselhaften «Mr. W. H.» gegenüber. Sicher ist ihm, daß der Mr. W. H. identisch mit dem Gegenstande der «Sonette», Shakespeares Freunde Will, ist. Ein Lord oder eine bekannte Persönlichkeit wird es kaum gewesen sein; sonst hätte Shakespeare doch nicht so tun dürfen, als ob Mr. W. H. nur durch Schaffen eines Abbildes seiner Schönheit sein Andenken aufrecht erhalten könne. Ebenso wird jene dunkele Schöne keine Hofdame oder Adlige gewesen sein, weil man dann am Hofe die Anspielungen verstanden und schon aus Skandalsucht den «Sonetten» mehr Interesse zugewandt hätte, als es nachweislich der Fall war. Jener Mr. W. H. wird vielmehr ein reicher, eleganter, literarisch interessierter Mann aus guter, aber bürgerlicher Familie gewesen sein, der gleich manchem damaligen Bürger gern den Patron von Dichtern spielte. Wie bei der Sonettenfrage erhalten wir auch sonst dankenswerte Parallelen aus der französischen Literatur. Auf Shakespeare zugängliche französische Übersetzungen antiker Klassiker wird mehrfach hingewiesen, — so auch für Horaz und für Livius. Bezüglich des zufälligen Zusammentreffens verschiedener Dichter im Ausdruck oder Gedanken wird ein interessanter Brief Sully Prudhomme's zum Abdruck gebracht. Daß Shakespeare es nicht unter seiner Würde zu halten brauchte, eine Schilddevise (*impresa*) für den Grafen Rutland zu erfinden, wird erhärtet durch die Beispiele von Marot, Jodelle und Ronsard, die wiederholt ein Gleiches getan haben. Besonders interessiert uns natürlich die ästhetische Stellungnahme des Franzosen zu Shakespeare, die sich z. B. in der geringen Bewertung von «Was Ihr wollt» und «Antonius und Cleopatra» ausspricht. Aber der Raum verbietet uns näher darauf einzugehen. Und ich kann das umso getroster sein lassen, als ich hoffen darf, daß alle Shakespeare-Freunde sich dieses treffliche Kompendium der elisabethanischen Literatur zu eigen machen werden.

An das Verständnis der reiferen Jugend wendet sich das Bild, welches uns ein Amerikaner, W. J. Long[22]), in einer kurzen englischen Literaturgeschichte für Schulen von Shakespeare zeichnet. Eine lebendige, frische Schreibart und eine starke Betonung der literarischen Zusammenhänge zeichnet diese Schulliteraturgeschichte vorteilhaft vor anderen aus. Auch die starke Heraushebung des Wichtigsten, die Einfügung chronologischer Tabellen, die Beigabe zahlreicher, gut gewählter Bilder sowie einer Karte Englands mit den literargeschichtlich interessanten Orten u. a. m. lassen das Buch für seinen Zweck recht geeignet erscheinen. Leider nur sind der Stellen, wo ungenaue Formulierungen oder sogar Irrtümer mit unterlaufen, nicht eben wenige.

4. Biographie.

Außer den schönen Entdeckungen von Prof. Wallace, über die an anderer Stelle (s. oben S. 219 ff. und 235 ff.) referiert ist, haben wir zu Shakespeares Biographie wenig neues erhalten. Zu nennen habe ich hier nur ein Werk von H. Snowden Ward und Catharine Weed Ward, *Shakespeare's Town and Times*[23]), welches soeben in dritter vermehrter Auflage erschienen ist. Die Stärke des Buches liegt in dem reichen, auf photographischem Wege gewonnenen Bildermaterial, welches uns in seltener Ausführlichkeit und Lebendigkeit Shakespeares heimatliche Umgebung von heute und dazumal vor Augen führt. Mit liebender Versenkung ist alten Ecken und Winkeln, alten Häusern, Taufsteinen und Brunnen, alten Bodenräumen, Treppen und Toreingängen, alten Porträts, Möbeln und Bäumen nachgegangen worden, so daß wir ein ebenso reiches wie echtes Bild erhalten. Besondere Beachtung verdient die Reproduktion der jetzt verschwundenen Fresken der alten Gilden-Kapelle, durch welche der Knabe Shakespeare mit dem Höllenrachen, mit Beckets Martyrium, der Kaiserin Helena (Henr. VI a I, 2, 142) und St. Georgs Drachenkampf — der 19 mal in den Dramen vorkommt — bekannt geworden sein mag. Ein sehr guter Plan von Stratford sowie eine Karte der Umgegend sind dem liebenswürdigen Buche beigegeben, mit dem jeder gern sein Bücherbord schmücken wird.

Reichlich fließt wieder das Material zur Bacon-Hypothese. Ein geradezu superb ausgestatteter, dicker Quartband, *Some Acrostic Signatures of Francis Bacon*, von William Stone Booth[24]) versucht darzulegen, daß die Autorschaft Bacons für viele elisabethanische Werke dadurch bewiesen werde, daß auf irgendeiner Seite sich der Name *Fra(u)ncis Bacon* oder

---

[22]) English Literature. Its History and Its Significance for the Life of the English-Speaking World. A Text-Book for Schools. By William J. Long. Ginn and Company, Boston (New York, Chicago, London). [1909]. XV u. 582 S. Mit 10 Vollbildern (darunter einem farbigen,, 52 Textbildern und einer (farbigen) Literary Map of England. Preis: 5 s.

[23]) Shakespeare's Town and Times. By H. Snowden Ward and Catharine Weed Ward. Third Edition, Enlarged, and with Four Photogravure Plates. London, Marston and Co. Ltd., [1909]. 184 S. Mit zahlreichen Abbildungen und zwei Karten. Preis: 6 s.

[24]) Some Acrostic Signatures of Francis Bacon, Baron Verulam of Verulam, Viscount St. Alban, together with some others, all of which are now for the first time deciphered and published by William Stone Booth. London, Archibald Constable and Co. Ltd. (Boston and New York, Houghton Mifflin Company), 1909. XII u. 631 S. Mit zahlreichen Faksimiles. Preis: 25 s. net.

meist umgedreht *Nocab Sicnarf* bezw. lateinisch flektiert *Francisco Bacono* oder *Onocab Ocsicnarf* in einer Art «Akrostichon» herauslesen lasse. Was Booth hier «Akrostichon» nennt, weicht nun allerdings sehr stark von dem ab, was sonst die Welt so nennt. Wenn andere Akrosticha nach einem präzis formulierbaren und streng durchgeführten Systeme eingerichtet sind, haben wir hier keinerlei mathematisch oder sonstwie bestimmbare Folge, überhaupt kein eigentliches System, sondern es ist nur nötig, daß der erste und letzte in Betracht kommende Buchstabe einer Druckseite oder eines Druckabschnittes, — bald gelten alle Buchstaben, bald nur die Anfangsbuchstaben der Wörter oder nur die Endbuchstaben oder nur die Kapitale u. dergl. m. — mit dem ersten und letzten Buchstaben des versteckten Eigennamens zusammenfällt und die übrigen Buchstaben des Namens in derselben Reihenfolge, aber mit beliebig viel dazwischenstehenden anderen Buchstaben unter den überhaupt jedesmal geltenden Buchstaben auf der Druckseite vorkommen. Dabei wird bald von oben, bald von unten gezählt, bald von rechts, bald von links, oder auch mittendrin angefangen, bald die ganze Seite, bald nur ein Abschnitt in Betracht gezogen. Wenn ein einzelner Buchstabe stört, kann er gelegentlich als «blinder» Buchstabe (S. 109) eskamotiert werden. Und selbst so stimmt die Sache, namentlich wo das «Akrostichon» in den Endbuchstaben liegen soll, auch nur dann, wenn wir die weitgehendsten Freiheiten zugestehen, also z. B. nicht nur *y* für *i*, sondern auch, weil englische Wörter auf *-c* und *-b* recht selten sind, ein *-k* oder *-ce* für *-c* und sogar ein *be* oder *by* (!!) für *-b* gelten lassen. Kurz die Methode ist so dehnbar, daß man sich eigentlich nur wundern kann, daß Booth nicht häufiger den Namen *Francis Bacon* so gefunden hat. Und ich bin überzeugt, daß, wer die nötige Zeit darauf verwenden will, mit dieser Methode so ziemlich in allen Literaturen der Welt Bacons «Akrostichon» finden würde. Ich habe auf gut Glück eine eben erschienene amerikanische Doktordissertation von F. W. Roe, *Thomas Carlyle as a Critic of Literature* (New York 1910) hergenommen und ohne weiteres Suchen gleich dem Abschnitt *From Voltaire* bis *protean forms* auf S. 109 f. nach Booths Methode das «Akrostichon» *Francis*, sowohl von vorne wie von hinten gezählt, bekommen, was Booth dann völlig irreführend in dieser Form drucken würde:

In dem Abschnitt *Fortunately* bis *the Bullers* auf S. 22 f. bei Roe erhalten wir unter Beachtung der Booth'schen Freiheiten von vorne zählend *Francis* und von hinten sogar *Bacon*, wenn wir in dem «Schlüsselwort» *second*, das als solches durch die genau darüberstehende Seitenzahl 23 gekennzeichnet ist, das Schluß-*d* als «blinden» Buchstaben betrachten und diesmal ausnahmsweise die beiden letzten Buchstaben (*on*) gelten lassen wollen. Booth selbst hat denn auch sein «Akrostichon» nicht nur in Bacons und Shakespeares

Schriften gefunden, sondern ebenso in einer ganzen Reihe anderer elisabethanischer Werke, wie Puttenhams *Arte of English Poesie*, Marlowes *Tamburlaine* und *Jew of Malta*, in *England's Helicon*, *Palladis Pallatium*, Spensers *Shepherd's Calendar* sowie seinen *Complaints*, *Hymns* und *Daphnaïda*. Den Mut der Konsequenz haben die Baconianer stets gezeigt, und so schreibt auch Booth kurz entschlossen die genannten Werke alle Bacon zu. Ob in der zweiten Auflage seines Buches wohl auch Roe's obengenannte Doktorarbeit unter Bacons Werken figurieren wird?

Der englische Jurist und Parlamentarier Greenwood hatte 1908 in äußerst geschickter Weise dem Schauspieler «Shakspere» die Verfasserschaft der «Shakespeare»'schen Dramen abzusprechen versucht (s. Jahrbuch XLV 400 f.); und ihm war im gleichen Jahre ein englischer Geistlicher und Literaturforscher, H. Beeching, in ruhiger, sachkundiger Weise entgegengetreten (s. Jahrbuch XLV 322). Jetzt antwortet ihm Greenwood in einer Schrift, die sich schon äußerlich als rein juristische Streitschrift verrät; denn ihr Titel lautet: *In* re *Shakespeare*, *Beeching* v. *Greenwood*, *Rejoinder in behalf of the Defendant.*[25]) Greenwood fühlt sich vor allem beschwert, daß seine Ansichten von seinen Kritikern ungenau wiedergegeben sind, — eine Klage, die sich bei dem Zwange, eine seitenlange Auseinandersetzung oft in einen kurzen Satz zusammenzupressen, nie ganz vermeiden lassen wird. Zudem hatte er als gewiegter Advokat manche Folgerung bloß leise angedeutet, nicht formuliert, so daß er jetzt mit Recht sagen kann: «Das habe ich ja garnicht behauptet.» Wo Greenwood seine Position nicht aufrecht erhalten kann, wendet er jetzt den bekannten Advokatenkniff an, dem Argumente keinerlei Bedeutung mehr beizulegen. Kurz, keine wissenschaftliche Schrift, sondern eine glänzend geschriebene Advokaten-Duplik, die stark mit Stimmungsmache und künstlicher Beleuchtung arbeitet, die alles für seine Partei Günstige und alles für die Gegenpartei Ungünstige geschickt unterstreicht, ohne auch nur den Versuch einer objektiven Abwägung der Gründe gegeneinander zu machen. Der Advokat weiß eben, daß er vor den nicht-fachmännischen Geschworenen, d. h. dem großen Laienpublikum, zu plädieren hat, und daß auf dieses nüchterne Verstandesgründe weniger Eindruck machen als ein glänzendes Feuerwerk von Beredsamkeit. Sachlich beachtenswert fand ich nur, was er aus A. F. Leach' *Victoria History of Warwickshire* über die Stratforder Schulmeister ausgehoben hat.

Die von Greenwood offen gelassene Frage nach dem wahren Autor der Shakespeare'schen Dramen versucht eine kleine Broschüre *The Shakespeare Problem* von E. A.[26]) zu beantworten. Hier wird zunächst behauptet, daß das lateinische Universitätsdrama «Pedantius» von Bacon geschrieben sei, da es dieselbe Abneigung gegen die aristotelische Philosophie verrate, wie dieser und die Bacon'schen «Irrtümer der Gelehrten» in den Figuren des Pedantius und Dromodotus sich verkörpere. Andererseits weise das «Pedantius»-Drama Anklänge sowohl an «The Returne from Parnassus»

[25]) In *re* Shakespeare, Beeching *v.* Greenwood. Rejoinder on behalf of the Defendant. By G. G. Greenwood, M. P. London, John Lane, The Bodley Head (New York, John Lane Company), MCMIX. XI u. 152 S. Preis: 2 s. 6 d. net.

[26]) The Shakespeare Problem. (A Paper for Students). By E. A. London, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent and Co., Ltd., 1909. 24 S. Preis: 1 s. net.

wie an mehrere Shakespeare-Dramen auf. Also seien all diese Stücke wahrscheinlich von einer Person, von Bacon geschrieben, — die künstlerisch tieferstehenden Universitätsstücke natürlich als rasch hingeworfene Gelegenheitsdichtungen. Die Stimmung von «Timon von Athen» passe zudem gut zu Bacons Lebensenttäuschungen, «Der Sturm» erinnere an die «Nova Atlantis» u. dergl. m. Ich fürchte, daß alle diese Beobachtungen die ihnen von unserem Gewährsmanne beigelegte Bedeutung nicht haben und jedenfalls so gewichtige Schlußfolgerungen nicht zu tragen vermögen.

Anders beantwortet dieselbe Frage der bekannte Romanschriftsteller C. Bleibtreu[27]): Der wahre Dichter der Shakespeare-Dramen war Roger, Graf von Rutland. Der neuen Auflage seines Buches, das von Phantasie und Temperament überschäumt und von historischen, philologischen und anderen Irrtümern wimmelt, hat er in der Vorrede ein paar neue Beweisgründe beigegeben, die aber ebenso fadenscheinig sind wie die alten. Zum Beispiel soll das Droeshout-Porträt «deutlich den Ansatz einer Maske» zeigen: natürlich «um anzudeuten, daß der wahre Autor sich vor der Welt maskiere». Und so geht's fort!

5. Sprache.

Nicht oft genug kann man dem Laienpublikum gegenüber betonen, daß Shakespeare nur im Zusammenhange seiner Zeit völlig und richtig verstanden werden kann. Dies gilt natürlich auch von seiner Sprache. Und so ist ein Buch, das Shakespeares Sprache auf historischer Grundlage behandelt, ein unentbehrliches Hilfsmittel für jedes ernstere Studium des großen Dichters. Mit großer Freude begrüßen wir es daher, daß uns jetzt endlich in Prof. W. Franz' *Shakespeare-Grammatik*[28]) ein solches Buch beschert ist. Zwar ist der größte Teil des Buches nicht neu. Die wichtigsten Abschnitte, die Formenlehre und Syntax, besaßen wir schon in Franz' Shakespeare-Grammatik vom Jahre 1902. Das Kapitel über die Wortbildung erschien in einer Fachzeitschrift 1904, die Lautlehre separat 1905, die jetzt als Einleitung vorangeschickte Übersicht über die Geschichte der englischen Sprache als Vortrag 1906. Aber eine wirklich vollständige Shakespeare-Grammatik erhalten wir doch erst jetzt. Das rasche Fortschreiten gerade unserer grammatischen Erkenntnis ist naturgemäß nicht spurlos an dem Werke vorübergegangen. Alle Teile enthalten Verbesserungen und Ergänzungen. Über ein Dutzend Paragraphen sind ganz neu hinzugekommen: so z. B. Abschnitte über die Betonung der lateinisch-romanischen Lehnwörter, über die Aktionsarten u. dergl. m. Bei dem großen Gebiete, das der Verfasser hier zu umspannen hatte, ist ihm naturgemäß nicht alles gleich gut gelungen. Auch ist nicht zu leugnen, daß man vom streng sprachhistorischen Standpunkte aus manche Formulierung vielleicht anders wünschen möchte, daß manche Probleme überhaupt nicht berührt sind, daß

---

[27]) Die Lösung der Shakespeare-Frage. Eine neue Theorie von Carl Bleibtreu. Zweite, durch eine Einleitung vermehrte Auflage. Leipzig, Verlag von Theod. Thomas, [1909]. XVI u. 174 S. Preis: 2 M., geb. 3 M.

[28]) Shakespeare-Grammatik. Zweite Auflage, wesentlich vermehrt und verbessert. Von W. Franz. Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1909. XXVIII u. 602 S. Preis: 16 M., geb. 18,50.

im einzelnen Unrichtigkeiten mit untergelaufen sind. Andererseits dürfen wir aber nicht vergessen, daß der Verfasser auch praktische Ziele mit zu verfolgen hatte und diese auf dem gewählten Wege vielleicht besser zu erreichen meinte. Alles in allem stehe ich nicht an, nach wie vor das Buch als einfach unentbehrlich zu bezeichnen und dem Anfänger als die vorläufig beste und praktischste Einführung in die historische Betrachtung der englischen Syntax zu empfehlen.

Der schwächste Teil der Franz'schen Grammatik bleibt die Lautlehre. Und da trifft es sich eben gut, daß uns gleichzeitig eine ganz vorzügliche Darstellung der neuenglischen Lautlehre im ersten Bande von Prof. O. Jespersens *Modern English Grammar*[29]) geschenkt wird. Wir erhalten hier eine streng wissenschaftliche Darstellung der neuenglischen Lautentwicklung, die einen neuen Beweis abgibt für Jespersens erstaunliche Fähigkeit, höchst verwickelte Dinge in allgemeinverständlicher Form ohne Nachlaß an wissenschaftlicher Gründlichkeit darzustellen. Besonders wertvoll an dem Buche scheint mir die große Originalität und Selbständigkeit der bisherigen Forschung gegenüber: an vielen Stellen trägt Jespersen ganz neue, von der bisher herrschenden und schon fast zum Dogma erstarrten Meinung stark abweichende Erklärungen vor; und das ist zweifellos heilsam im Interesse der Wahrheit. Damit will ich freilich nicht sagen, daß ich in allen diesen Punkten ihm beizustimmen vermöchte. Namentlich vom Standpunkte des Mittelenglischen aus, das Jespersen nicht ebenso gut zu beherrschen scheint, wie das Neuenglische, dürften doch hie und da gewichtige Einwände zu erheben sein. Das alles soll uns aber die Freude nicht verkümmern, hier wieder einmal ein nach Inhalt und Form gleich vortreffliches Werk unser nennen zu dürfen.

Die lexikalischen Schwierigkeiten bei Shakespeare sind der Art, daß auch der Engländer der Hilfen dabei bedarf; und es ist ein erfreuliches Zeichen für das Zunehmen einer ernsteren Shakespeare-Lektüre, wenn man sich dafür nicht mit den bequemen Noten mancher Schulausgaben begnügt, sondern ein eigenes Shakespeare-Wörterbuch zur Hand nimmt. Lange Zeit war es damit in England schlecht bestellt. Aber das vorvorige Jahr brachte uns ein brauchbares Werk von John Foster (vgl. Jahrbuch XLV 403 f.), das vergangene ein noch besseres von Marian Edwardes, betitelt *A Pocket Lexicon and Concordance to the Works of Shakespeare.*[30]) Das Büchlein ist eine Ergänzung zu dem rühmlichst bekannten *Temple Shakespeare* und schließt sich daher in Format und Ausstattung genau dieser Ausgabe an. Trotz seiner Kleinheit bringt es aber in allerdings sehr kleinem Drucke erstaunlich viel. Nicht nur daß alle dem heutigen Engländer Schwierigkeiten bereitenden Wörter unter Anführung kurzer Belege darin erklärt und in ihren Bedeutungsnüanzen (— leider nicht in historischer Reihenfolge —) geschieden sind; es sind obendrein zur Vermittlung klarerer Anschauung

[29]) A Modern English Grammar on Historical Principles. By Otto Jespersen. Part 1: Sounds and Spellings. [Germanische Bibliothek, herausgegeben von Wilhelm Streitberg. I. Sammlung: Germanische Elementar- und Handbücher. I. Reihe: Grammatiken, Band IX.] Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1909. XI u. 485 S. Preis: 8 M., geb. 9 M.

[30]) A Pocket Lexicon and Concordance to the Works of Shakespeare. Prepared by Marian Edwardes. London, Published by J. M. Dent and Co., MCMIX. VIII u. 274 S. Preis: 2 s. 6 d. net.

von der Bedeutung einzelner Wörter zahlreiche kleine Bildchen dem Texte eingefügt, und zwar Bilder, die womöglich zeitgenössischen englischen Quellen entnommen sind, also ein durchaus authentisches Illustrationsmaterial darstellen. Zum ersten Male erhält so der Leser klare Anschauungen, welche Hutformen der Elisabethaner mit *copatain*, *porringer*, *quoif*, *statute-cap* oder *thrummed hat* bezeichnete, welche Haartracht mit *tire valiant*, was man sich unter Toilettengegenständen wie *crewel garters*, *cross-gartered*, *points*, *rabato*, *mufflers*, *provincial roses*, *brogue*, *chopine*, *pomander*, *pouncet-box rush-ring*, unter Rüstungsteilen wie *beaver*, *bases*, *gorget*, *foot-cloth* eigentlich vorstellen soll, wie ein *bombard* zum Trinken, ein *jack* am Virginal, ein *knot* in der Gartenkunst, ein *clack-dish* beim Bettler, ein *sheriff's post* u. a. m. eigentlich aussah, was es mit Spielen wie *hoodman-blind*, *hobby-horse* oder *troll-my-dames* auf sich hatte. Ausdrücke wie *half-faced sun* und vor allem *hair with metal amorously impleached* werden uns durch eine bildliche Darstellung erst klar oder überhaupt verständlich. Das Bildchen zu *round-dance* warnt uns Deutsche, das Wort etwa mit «Rundtanz» zu übersetzen; es bedeutet vielmehr «Ringelreihen» oder, wie wir technisch sagen, eine «Ronde». Zu den Namen von Tänzen wie *brawl*, *canary*, *coranto* und *dump* sind sogar die Noten gegeben; leider nicht zu *galliard*, dann wäre dort wohl nicht die allerdings noch immer allgemein übliche Bezeichnung als «schneller» Tanz stehen geblieben (vgl. Jahrbuch XLIII 286 f. und XLIV 350). Auch sonst sähen wir gern das Illustrationsmaterial vermehrt, und würden dafür auf manche der gebrachten Bilder, wie den altägyptischen Angler zu *angle*, den Höllenrachen zu *aroint*, den römischen Augur zu *augur*, oder das ganz schematische und darum für unsere Zwecke nichtssagende, überdies sowohl unter *bottom* wie unter *crare* wiederholte Schiffsbild des 15. Jahrhunderts ohne weiteres verzichten. Aber auch so sollte, selbst wer größere Wörterbücher zur Verfügung hat, an diesem nützlichen und zuverlässigen Büchlein nicht vorübergehen.

6. Theater.

Wenig neues ist über die Theaterverhältnisse zu Shakespeares Zeit im vergangenen Jahre zu Tage gefördert. Ich habe hier nur eine Arbeit zu nennen, die *Dramatic Records from the Landsdowne Manuscripts*, die E. K. Chambers mit W. Gregs Hilfe im zweiten Kollektaneenbande der *Malone Society*[31]) veröffentlicht hat. Es handelt sich hier um 22 offizielle oder halboffizielle Schreiben aus den Jahren 1562—1595, die aus dem Nachlaß des einstigen Premierministers und Kanzlers der Universität Cambridge, Sir William Cecil, Baron Burghley, stammen. Nachdem sie durch mehrere Hände gegangen, wurden sie im 18. Jahrhundert vom ersten Marquis Lansdowne käuflich erworben und gelangten so mit dessen Handschriftensammlung im Jahre 1807 ins Britische Museum. Die meisten dieser Schriftstücke sind schon von Collier oder anderen gedruckt, jedoch oft unvollständig und recht fehlerhaft, so daß die sorgfältige Neuveröffentlichung dankbarst

[31]) The Malone Society: Collections Part II. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, at the Oxford University Press] 1908. Darin S. 143—215: Dramatic Records from the Lansdowne Manuscripts. Edited by E. K. Chambers and W. W. Greg.

zu begrüßen ist. Der Inhalt dieser Schriftstücke ist ein sehr mannigfaltiger. Hier haben wir den Plan für ein dreitägiges Maskenspiel für eine Zusammenkunft der Königin Elisabeth mit Maria Stuart. Dort eingehende und durch ihre weitsichtige Prophylaxe überraschende hygienische Vorschriften für Pestzeiten, in denen Schauspiele auch darum verboten werden, weil gerade Rekonvaleszenten, nach Unterhaltung doppelt durstig, solche Veranstaltungen aufzusuchen pflegten. Dort hinwiederum Turnierherausforderungen vom Jahre 1590 (?), die mit ihrer phrasenhaften und ganz auf Parallelität der Sprechtakte hinarbeitenden Stilform uns das Hohle dieser innerlich längst abgestorbenen Ritterübung deutlich zum Bewußtsein führen. Mehrere Briefe des Syndicus von London, William Fleetwood, lassen uns interessante Blicke in das Alltagsleben der Weltstadt tun, mit ihren ewig radaulustigen Burschen, ihren Dirnen, ihrem Hofklatsch u. dgl. m. Viel ist von der Unterdrückung der öffentlichen Theateraufführungen die Rede, sowohl aus kirchlichen, wie aus moralischen und sanitären Gründen. Die Londoner Stadtbehörde bemüht sich — anscheinend vergeblich — frühere Bestimmungen in der Richtung zur Durchführung zu bringen. Schweren Stand haben aber die Beamten den Schauspielgesellschaften gegenüber, die, wie uns zwei Schriftstücke zeigen, im Vertrauen auf den Schutz ihrer Patrone den obrigkeitlichen Befehlen unverhohlen passive Renitenz entgegensetzen. Auch die Universitäten sehen sich wiederholt genötigt, die Hilfe ihres Kanzlers anzurufen, um dem Verbot der öffentlichen Theateraufführungen durch berufsmäßige Schauspieler in ihrem Bereiche Geltung zu verschaffen. Auf der anderen Seite hören wir die Truppe der Königin um die Erlaubnis zur Veranstaltung öffentlicher Aufführungen in London einkommen. Die Stadtbehörde vermag diese Eingabe aber nicht zu befürworten und verlangt im Bewilligungsfalle die Einhaltung von allerhand Kautelen. Die Begründung dieses Standpunktes bietet uns allerhand interessante Einblicke in die Theaterverhältnisse. Und die niedrige Bewertung des Schauspielerstandes spricht sich kraß aus in dem naiven Zusatze *whoe if they were not her majesties seruants shold by their profession be rogues.* Einmal, am 4. Dezember 1592, wendet sich der Vizekämmerer im Auftrage der Königin an die Universitäten Oxford und Cambridge mit der Bitte: da der Pest wegen Ihrer Majestät Schauspieler nicht spielen dürften, möchten Studenten zu Weihnachten vor ihr eine Komödie in englischer Sprache agieren. Aber die Universitäten verhalten sich kühl zurückhaltend: ihre Studenten spielten sehr ungerne englisch; nur an lateinische Stücke gewöhnt, vermöchten sie eine englische Komödie in so kurzer Zeit nicht zu Stande zu bringen. Welcher Wert auf Kostüme auch bei Studentenaufführungen gelegt wurde, ergibt sich aus einer Eingabe des Cambridger Trinity College an Lord Burghley: sie bitten am 23. Januar 1595, daß ihnen zur Aufführung einer Tragödie, in der Personen höchsten Ranges *in auncient princely attire* auftreten müßten, geeignete Kostüme aus der Königlichen Garderobe leihweise gegen Sicherheit überlassen werden möchten. Sprachlich ist manches in den Schriftstücken interessant, wie z. B. zweimaliges *pleashr* mit *sh*, was auf frühe š.Aussprache schließen läßt, oder *sermond* Predigt und *choist* Wahl mit s. g. «unorganischem» Dental.

Der Theaterfreund sei auf ein ebenso nützliches wie billiges, alljährlich

erscheinendes Werk hingewiesen, *The Stage Year Book*[32]), wo man sich über die modernen Theaterverhältnisse aller Länder orientieren kann, sowohl über theoretische und praktische Theaterfragen wie über die erfolgreichsten Stücke des Jahres, neue Inszenierungsversuche, die hervorragendsten Bühnenkünstler u. dgl. m. Reichlich wird dabei von Illustrationen Gebrauch gemacht. So wird z. B. die in unserem vorigen Jahrbuche besprochene Hamletinszenierung Dr. Hagemanns in vier guten Bühnenbildern (— denselben, die Dr. Hagemann auf der letzten Versammlung in Photographieen herumzeigte —) uns vor Augen geführt.

7. Zeitkultur.

Nichts führt besser in die Kulturverhältnisse eines Zeitalters ein als die Biographie einer charakteristischen Persönlichkeit. Von diesem Standpunkte aus möchte ich recht nachdrücklich hinweisen auf das ausführliche Leben *John Dee*'s von Ch. F. Smith.[33]) Typisch war diese Persönlichkeit für eine Seite der elisabethanischen Kultur, die wir so leicht übersehen: die merkwürdige Verbindung von hoher Geisteskultur mit törichtem Aberglauben. Auch John Dee (1527—1608) war trotz seines reichen mathematischen, naturwissenschaftlichen und philosophischen Wissens und seines scharfen Verstandes ein begeisterter Astrolog, Alchemist und Wahrsager, der namentlich der Krystallomantie, dem *crystal gazing*, eifrigst oblag. Welche Popularität die Krystallseherei im elisabethanischen Zeitalter genoß, läßt sich zur Zeit mangels einschlägiger Arbeiten noch kaum übersehen. Daß dieselbe aber sehr bekannt war, ergibt sich schon aus der einen Tatsache, daß Greene sein ganzes Drama «Friar Bacon and Friar Bungay» hierauf gegründet hat. Daß auch Shakespeare damit bekannt gewesen ist, möchte man aus manchen seiner Ausdrücke vermuten. Größtes Vertrauen genoß John Dee bei seinen Zeitgenossen. Sogar die Königin Elizabeth suchte ihn auf und nahm seine Hilfe in Anspruch bei Krankheit, Liebesaffären und Naturerscheinungen. Auch in anderen Beziehungen ist Dees Leben typisch; so namentlich in seinem romantisch-unruhigen Verlaufe, der ihn an die verschiedensten Höfe des Kontinents verschlug und ihm jähen Wechsel von fast fürstlicher Ehrung und Pracht zu einsamer Armut einbrachte.

Halle a. S. Max Förster.

Shakespeares Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger.

1. Drama.

Wie im vorigen Jahre erhalten wir auch diesmal wieder eine reiche Literatur zu den Anfängen des neuzeitlichen Dramas. Nachdem die großen Zyklen geistlicher Spiele würdige Ausgaben erhalten hatten, wandte die *Early English Text Society* den kleineren Sammlungen und versprengten Einzelstücken ihre Aufmerksamkeit zu und brachte uns 1896 die vier Spiele

[32]) The Stage Year Book, with which is included the Stage Provincial Guide. 1909. Edited by L. Carson. London, Carson and Comerford, Ltd. 470 S. Mit 64 Bildertafeln (darunter 3 farbigen). Preis: 1 s. net.

[33]) John Dee (1527—1608). By Charlotte Fell Smith. With Portrait and Illustrations. London, Constable and Company Ltd., 1909. XIII u. 342 S. Preis: 10 s. 6 d. net.

der Digby-Handschrift, 1902 die zwei Fronleichnamsspiele aus Coventry, 1904 die drei Moralitäten der Cox Macro gehörigen Handschrift, 1905 die politisch-religiöse Moralität *Respublica*, 1906 Skeltons *Magnyfycence* und 1907 das älteste «Höllenfahrtstück». Den genannten schließt sich jetzt eine Sammlung von Einzelspielen an, die Osborn Waterhouse unter dem nicht sehr glücklichen Titel *The Non-Cycle Mystery Plays*[1]) veröffentlicht hat. Wir bekommen hier die Fragmente von drei liturgischen Spielen aus einer Handschrift der Schule zu Shrewsbury, sodann fünf Einzelmysterien aus verschiedenartigen Quellen, nämlich Handschriften zu Norwich, Dublin und Brome Manor sowie einem Drucke Henry Bournes vom Jahre 1736, weiter ein Mirakelspiel über ein französisches Hostienwunder aus einem Dubliner Manuskript und endlich die ebenfalls einer Dubliner Klosterhandschrift entnommene Moralität *The Pride of Life*. Von allen diesen sind zweifellos am interessantesten die an erster Stelle genannten Shrewsbury-Fragmente, da sie einen primitiven Übergangstypus des geistlichen Spieles darstellen, der bis zur Auffindung der Handschrift im Jahre 1890 in englischer Sprache nicht erhalten schien. Die drei Stücke, die uns hier entgegentreten, nämlich eine kurze Szene mit den Hirten auf dem Felde für den ersten Weihnachtsfeiertag, eine andere mit den drei Marien am Grabe für den Ostersonntag und eine dritte mit den Emmausjüngern für den Ostermontag, sind uns noch vollkommen als Bestandteile der lateinischen Liturgie für die betreffenden Festtage überliefert, schließen sich eng an dieselbe an und stellen nichts weiter als dialogisierte Tropen, d. h. poetische Einschiebsel in die Liturgie, dar, nur daß wir sie hier in englischer, nicht wie sonst in lateinischer Sprache haben. Auch darin zeigt sich das Übergangsstadium, daß, wo die Darsteller etwas gemeinsam vorzutragen haben, sie sich noch des Lateinischen bedienen und diese Worte dann mit Noten, d. h. also für Gesangsvortrag bestimmt, uns überliefert sind. Leider sind diese Spielszenen oder, wenn man lieber will, «liturgischen Spiele» insofern fragmentarisch in unserer Handschrift auf uns gekommen, als diese jedesmal nur die Abschrift einer Rolle nebst den Stichwörtern bietet. Die in Frage stehende Handschrift der alten Schule zu Shrewsbury stellt ein liturgisches Chorgesangbuch dar. Ob es sich aber um ein Antiphonar, d. h. ein Textbuch für die Gesänge des kanonischen Stundengebetes, oder um ein Missale oder Graduale für die Meßliturgie handelt, kann aus den bisher darüber gemachten Angaben nicht erkannt werden. Und doch verdiente der Charakter des Buches genauer untersucht zu werden, weil ein Kenner der Liturgik aus der Art und der Zusammensetzung der Gesangstexte wichtige Schlüsse auf die Kirche, für welche das Chorbuch bestimmt war, machen könnte, und wir dadurch eine Umgrenzung für den Entstehungsort unserer englischen Spielfragmente erhielten, deren Sprache allerdings nach dem Norden — an Beverley hat man gedacht — hinweist. Unsere Ausgabe druckt die Texte in möglichst konservativer Gestalt ab, wenn auch unter Beachtung der von anderen gemachten Besserungsvorschläge. Ein knappes

[1]) The Non-Cycle Mystery Plays, together with the Croxton Play of the Sacrament and The Pride of Life. Re-edited from the Manuscripts by Osborn Waterhouse, With Introduction and Glossary. [Early English Text Society. Extra Series, CIV.] London, Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 1909. LXXIV u. 112 S.

Glossar erklärt die wichtigsten Wörter, kann aber kaum für das gänzliche Fehlen von erklärenden Anmerkungen entschädigen. Die ebenfalls recht knapp gehaltene, fast nur referierende Einleitung erledigt die üblichen Vorfragen, ohne aber allzu tief zu gehen. Das Sprachhistorische ist sogar bedenklich schwach, soweit es nicht auf fremder Forschung beruht. Bei *The Pride of Life* ist sogar die Angabe über die Handschrift ungenau und irreführend. Außerdem werden zum Text dieser Moralität Konjekturen von Holthausen mitgeteilt, ohne daß der Leser erfährt, woher dieselben (— wohl Archiv CVIII 32ff. —) genommen sind. Leider konnten für die Shrewsbury-Fragmente und für das Abrahamspiel der Brome-Handschrift die Originalmanuskripte nicht verglichen werden, so daß sich der Herausgeber auf die Ausgaben von Skeat und T. Smith verlassen mußte. Dagegen ist aber erfreulicherweise für die beiden Schöpfungsspiele des Norwicher Gildenbuches aus dem 16. Jahrhundert, welches im Original verschollen ist, nicht der erste Abdruck von R. Fitch (1856) zu Grunde gelegt, sondern die Fitch als Vorlage dienende Abschrift aus dem Gildenbuche, welche der bekannte Antiquar Sir John Fenn (1739—94) hergestellt haben soll. Ob letzteres wirklich zutrifft, wäre leicht festzustellen durch einen Vergleich der Abschrift mit den sicher von Fenn herrührenden, im Britischen Museum aufbewahrten Kopien der *Paston Letters*. Und diese Untersuchung würde sich lohnen, weil wir dann einen Gradmesser für die Zuverlässigkeit unserer Mysterien-Abschrift gewännen. Zu bedauern ist auch, daß Waterhouse nicht die Gelegenheit ergriffen hat, uns die interessanten Nachrichten über Spielaufführungen aus dem Norwicher Gildenbuche mitabzudrucken, die in der *Norfolk Archæology* doch so gut wie vergraben sind.

Schon Waterhouse betonte, wie reizvoll es sei, die Spiele über denselben Gegenstand miteinander zu vergleichen. Eine solche Studie will S. Hemingway vorbereiten, dadurch, daß er uns unter dem Titel *English Nativity Plays*[2]) eine kritische Ausgabe der Weihnachtsspiele aus den vier großen Zyklen von Chester, Coventry, York und Towneley liefert. Die Texte umfassen zwei Chesterstücke, fünf Coventryspiele und je vier Stücke der York- und Towneley-Sammlung. Für die York- und Towneley-Spiele glaubt der Herausgeber sich auf die Ausgaben von Toulmin Smith und George England verlassen zu dürfen und ist daher nicht auf die Handschriften zurückgegangen, welche sich jetzt im Britischen Museum (Add. 35290 = York MS.) und im Besitze des Major Coates zu Ewell in Surrey (Towneley MS.) befinden. Die Coventry-Stücke sind aber Photographien der Handschrift (Vesp. D. VIII) entnommen. Und für die zwei Chester-Spiele hat Hemingway sogar eine bisher unbenutzte Handschrift in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth zu Grunde legen können, was umso wichtiger ist, als diese vom Jahre 1591 datierte die älteste der sechs erhaltenen Handschriften ist und sich auch in ihren Lesarten als die beste erweist. Eine Neuausgabe der ganzen Chester-Sammlung auf Grund dieses Manuskriptes wäre daher dringend zu wünschen. Ausführliche Anmerkungen am Schlusse des Bandes, die namentlich

[2]) Yale Studies in English, Albert S. Cook, Editor: Vol. XXXVIII. English Nativity Plays edited with Introduction, Notes, and Glossary by Samuel B. Hemingway. New York, Henry Holt and Company, 1909. XLVIII u. 319 S. Preis: $ 2.00, geb. $ 2.50.

reichliche Quellennachweise geben, sowie ein nicht zu knappes Glossar helfen in dankenswerter Weise das Verständnis der Texte zu erschließen. Am wichtigsten ist aber die Einleitung, die eine Reihe interessanter Fragen anschneidet, leider aber es an Vorsicht und Schärfe im Urteilen sowohl wie im Formulieren mehrfach fehlen läßt. Die von Chambers auf äußere Momente gestützte Zuweisung der Chestermysterien an den bekannten Polychronicon-Verfasser Ranulphus Higden († 1364), einem Benediktinermönch von Chester, glaubt Hemingway noch durch ein inneres Kriterium der Quellengemeinschaft stützen zu können. Die zwei Nachweise, die er beibringt, reichen hierfür aber schwerlich aus. Beachtenswerte Einwürfe erhebt er gegen eine Ableitung der Chesterspiele aus französischen Vorlagen; aber auch hier ist alles zu wenig scharf gefaßt, um zu greifbaren Resultaten zu führen. Wenn er das überlieferte *Boughton* im Nativitätsspiel in *Broughton* ändern will, weil er nur letzteres, nicht ersteres, als wirkliche Ortschaft bei Chester nachweisen könne, so ist dem entgegenzuhalten, daß ja ein *Boughton* laut Philips *County Atlas* noch heute kaum eine halbe englische Meile östlich von Chester liegt. Beachtenswerter erscheint mir seine Hypothese, daß die sogenannten Coventrymysterien ihren auffallend starken scholastisch-theologischen Einschlag einem geistlichen Überarbeiter verdanken, der möglicherweise Dominikanermönch in Coventry war, aber jedenfalls nach Ausweis der Sprache dem nordostmittelländischen Dialektgebiet entstammte. Die Einschiebsel dieses Geistlichen lassen sich zum Teil noch leicht herauslösen, wie die theologischen Monologe der *Contemplacioun* im Heimsuchungsstück oder die Eingangsszene (Vers 1—124) des Verkündigungsspieles, welche aus Bonaventuras im Mittelalter ungemein populären «Meditationen» geschöpft ist, woraus auch sonst der theologische Überarbeiter seine Zusätze hergenommen zu haben scheint. Auch stilistisch lasse sich der ursprüngliche Verfasser des Stückes von dem Überarbeiter scheiden: der erstere, ein Laie (?), besaß mehr Gefühl, mehr Weltkenntnis, mehr Formensinn; der Theologe mehr Gelehrsamkeit und größere stilistische Übung, welche sich namentlich in guten Übersetzungen zeigt. Das Material von bloß vier Stücken, auf welche Hemingway all diese Folgerungen aufbaut, ist kaum ganz ausreichend. Es wäre daher zu wünschen, daß Hemingway selbst seine Theorie einmal auf den ganzen Zyklus anwendete und erprobte.

Zwei Chrestomathien zum vorelisabethanischen Volksdrama möchte ich hier anschließen. Die eine ist ein werter alter Bekannter, A. Pollards vielgebrauchte Sammlung *English Miracle Plays, Moralities, and Interludes*[3]), von der soeben die 5. Auflage erschienen ist. Das Buch gibt in der Tat gut gewählte Proben von fast allen Dramentypen und eignet sich auch durch seine ausführlichen Anmerkungen wie sein sehr vollständiges Glossar und eine klare Einleitung gut zur Einführung in das Studium der Anfänge des englischen Dramas. Neu hinzugefügt sind seit der 4. Auflage gute Reproduktionen von acht Holzschnitten, englische sowohl wie französische,

[3]) English Miracle Plays, Moralities, and Interludes. Specimens of the Pre-Elizabethan Drama. Edited, with an Introduction, Notes, and Glossary, by Alfred W. Pollard. Fifth Edition, Revised. With Illustrations. Oxford, at the Clarendon Press, 1909. LXIV u. 250 S. Mit 10 Bildern. Preis: 7 s. 6 d.

die sämtlich alten Drucken entnommen sind. Mit Recht betont aber Pollard, daß die französischen Bildstöcke im Falle des Übereinstimmens die Priorität zu beanspruchen haben. Ein Nachteil der Sammlung ist, daß die Texte nur in Bruchstücken gegeben sind, wir also nie ein vollständiges Spiel vor uns haben.

Will Pollards Buch ein wissenschaftliches Lehrmittel sein, so versucht eine andere von Ernest Rhys besorgte Auswahl das Ohr des großen Lesepublikums zu gewinnen. Sie bietet daher ihre Texte in moderner Orthographie; nur das «Höllenspiel» ist zur Probe in alter Schreibung belassen. Daher auch wählt sie möglichst die ästhetisch wirkungsvollsten Stücke aus. So steht an der Spitze der eindrucksvolle *Everyman.*[4]) Dann werden uns die vier großen Zyklen in fünf Spielen vorgeführt: als Chestersücke *The Deluge* und *Abraham, Melchisedec, and Isaac*, aus der Townely-Sammlung das zweite Hirtenstück, das Kreuzigungsstück sowie das Höllenfahrtspiel, aus den Coventrymysterien das Nativitätsstück. Weiter erhalten wir zwei altkornische Ostermysterien, die drei Marien am Grabe und Maria Magdalena bei den Aposteln, natürlich in englischer Übersetzung, denen ein modernes kornisches Weihnachtsspiel «St. Georg und der Drache» beigegeben ist. Den Beschluß macht Bale's interessantes Zwischenspiel *God's Promises.* Erfreulich ist, daß die gewählten Stücke ohne Auslassungen geboten werden. Wenig gelungen scheint mir die Einleitung, die wohl weder klare Vorstellungen übermitteln noch zum Lesen anlocken wird.

Der relativ hohe künstlerische Wert sowie die literarhistorische Bedeutung des *Everyman*[5]) lassen es wünschenswert erscheinen, das ganze Material für diese religiöse Moralität bequem zugänglich zu haben. Daher hatte schon 1904 W. W. Greg eine genaue Wiedergabe des Druckes von John Skot in der Britwell-Bibliothek geboten. Jetzt erhalten wir von demselben Herausgeber einen sorgfältigen Neudruck der anderen Skot'schen Ausgabe aus der Bibliothek des bekannten Londoner Bibliophilen Alfred Huth. Dankenswerterweise sind mitreproduziert die sechs Holzschnitte der Hauptpersonen, welche die Vorder- und Rückseite des Titelblattes zieren, sowie ein siebenter mit Skots Wappen und Monogramm. Doch muß man sich hüten, aus den Kostümen der Figuren etwas für englische Verhältnisse schließen zu wollen, da sie, worauf der Herausgeber hätte hinweisen sollen, französischen Vorlagen entnommen sind. Daher wiederholen sich die Bilder auch in mehreren alten Drucken: unsere «Everyman» und «Felowshep» kehren z. B. als «Hyckscorner» und «Cōtempla» in Wynkyn de Wordes Druck des *Hyckscorner* wieder. Hier wie dort stammen sie aus einer französischen Terenz-Übersetzung, die der Drucker Antoine Vérard um 1500 in Paris herausgebracht hat, wo sie «Pamphyle» und «Damus» verkörpern. Das Bild des Todes auf dem Titelblatte unseres

[4]) Everyman's Library. Edited by Ernest Rhys: «Everyman» with Other Interludes, including Eight Miracle Plays. London, Published by J. M. Dent and Co. (New York, E. P. Dutton and Co.). [1909]. XXI u. 208 S. Preis: 1s. net.

[5]) Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas, herausg. von W. Bang, Bd. XXIV: Everyman, reprinted by W. W. Greg from the Edition by John Skot in the Possession of Mr. A. H. Huth. Louvain, A. Uystpruyst, 1909. VIII u. 31 S. Mit 3 Faksimiles. Preis: 1,80 M. (Subskr.: 1,40 M.)

Everyman ist Marchants Ausgabe des *Compost des Bergers* (ca. 1500) entnommen.

Einen interessanten Übergangstypus von der Moralität zum Historienstück repräsentiert bekanntlich Bischof Bales *Kynge Johan*[6]), welcher auch durch die Art seiner Überlieferung höchst bemerkenswert ist. Das Drama ist nämlich nicht in einer Druckausgabe auf uns gekommen, sondern in einer handschriftlichen Aufzeichnung, die noch dazu in ihrer Schlußhälfte (Seite 39—63) nach Colliers Urteil, das sich auf Autogramme Bales beruft, vom Dichter selbst niedergeschrieben und in ihrem ersten Teile von ihm durchgesehen und eigenhändig mit längeren oder kürzeren Zusätzen versehen ist. Schon aus diesem Grunde war es eine glückliche Idee Prof. Bangs, uns eine photographische Reproduktion der ganzen Handschrift vorzulegen, welche uns jetzt die späteren Zusätze Bales leicht übersehen läßt. Das Wichtigste an der neuen Ausgabe ist aber, daß sie zum ersten Male zwei Blätter bekannt macht, welche ursprünglich zur Handschrift gehörten, aber zur Zeit, wo Collier das Drama edierte, davon getrennt waren, offenbar weil drei ihrer Seiten durchgestrichen und durch eine spätere Fassung, jetzt Seite 41—49, ersetzt waren. Schon Collier, welcher den Verkauf der Handschrift an den jetzigen Besitzer, den Herzog von Devonshire, vermittelt hatte, hatte nachträglich jene beiden Blätter aufgestöbert und ebenfalls für die herzogliche Bibliothek zu Chatsworth, wo sie heute noch sind, erstanden. Aber obgleich er eine noch erhaltene Abschrift davon sich gemacht, ist er nie zur Verwertung derselben gekommen, so daß die Blätter bis heute unbekannt geblieben sind. Das Wertvolle an denselben ist einmal, daß wir auf der ersten Seite der neuen Blätter 35 neue Verse erhalten, die nicht nur glücklich eine Lücke hinter Vers 1769 ausfüllen, sondern auch die richtige Einreihung der Bale'schen Zusätze zu Seite 39, 40 und 41 zum ersten Male ermöglichen. Zweitens bringen uns die neuen Seiten die reizvolle Möglichkeit, den Dichter beim Bearbeiten seiner eigenen Verse gewissermaßen zu belauschen. Einer kritischen Ausgabe des *Kynge Johan* auf Grund des neuen Materials darf man jetzt mit Spannung entgegensehen. Nicht vergessen wollen wir uns daran zu erinnern, daß der vorliegende prächtige Faksimileband ein Jubiläumsgeschenk bedeutet: fünfundzwanzig Bände seiner «Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas» hat uns Bang in dem erstaunlich kurzen Zeitraume von 7 Jahren vorgelegt. Von Herzen wünschen wir, daß ihm diese bewundernswerte Arbeitsfrische und Schaffensenergie recht lange erhalten bleiben möge.

Einen der Ströme des volkstümlichen Dramas, die den stolzen Bau der elisabethanischen Komödie haben schaffen helfen, müssen wir in den alten Dialogisierungen von Robin-Hood-Balladen sehen. Drei solcher *Robin Hood Plays*[7]) sind ganz oder teilweise auf uns gekommen und soeben in

---

[6]) Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas, herausg. von W. Bang, Bd. XXV: Bales Kynge Johan nach der Handschrift in der Chatsworth Collection in Faksimile herausgegeben von W. Bang. Louvain, A. Uystpruyst, 1909. 2 Druckseiten u. 67 Faksimiletafeln. Preis: 100 M. (Subskr. 80 M.)

[7]) The Malone Society 1908. Collections Part II: (a) Notes on the Society's Publications pp. 101—112. (b) Rules for the Guidance of Editors of the Society's Reprints pp. 113—116.

äußerst sorgfältiger Weise von W. W. Greg im Kollektaneum der *Malone Society* neu herausgegeben worden. Von dem (jetzt dem Cambridger Trinity College überwiesenen) Fragmente eines Spieles von «Robin Hood und dem Sheriff von Nottingham» erhalten wir eine prächtige Autotypie nebst einem Faksimiledruck und einer kritischen Herstellung, die auf einem lose beigelegten Blatte sogar ein Zuendedichten des Bruchstückes wagt. Die beiden anderen Spiele werden uns auf Grund des Copland'schen Druckes, aber mit Angabe der Varianten eines gleichfalls undatierten, aber vor 1624 anzusetzenden Druckes von Edward White geboten. Die sorgsame, überaus gründliche Art Gregs bewährt sich wieder in den trefflichen Einleitungen zu den drei Stücken.

In dem gleichen Kollektaneum[7]) erhalten wir von demselben Greg auch den Abdruck des Fragmentes eines *Lucretia*-Zwischenspieles, welches unser Herausgeber mit *Calisto and Melebea* zusammen als «*interludes of romantic intrigue*» klassifizieren will. Die zwei einzig erhaltenen Szenen, welche schon von Bang faksimiliert waren, führen uns einmal den Publius Cornelius vor, wie er seinen Freund bittet, Lucretias Empfindungen für ihn zu sondieren; die andere zeigt uns den Freund dann im Gespräch mit der Lucretia. Da John Rastell der Drucker des Fragments gewesen zu sein scheint, wird es in die Jahre 1516—1533 gehören. Auch haben wir Anlaß zu hoffen, daß noch einmal ein vollständiges Exemplar des Stückes auftauchen wird, da Halliwell-Philipps ein solches gesehen zu haben scheint.

Zu H. W. Allens lehrreicher Ausgabe des Zwischenspieles von *Calisto and Melebea*[8]), über das wir das vorige Mal ausführlicher gehandelt haben (s. Jahrb. XLV 409), gesellt sich eine verkleinerte Faksimileausgabe des alten Rastellschen Foliodruckes, den W. W. Greg mit Unterstützung von F. Sidgwick für die *Malone Society* geliefert hat — nach dem einzig erhaltenen Exemplar auf der Bodleiana. Zwei Proben der Originalgröße werden uns in vorzüglicher Autotypie beigegeben.

Lady Lumleys handschriftliche Übersetzung von des Euripides «Iphigenie in Aulis»[9]) ist trotz ihrer großen Bedeutung als erster Versuch einer englischen Übersetzung aus einem griechischen Dramatiker lange Zeit unbeachtet geblieben, wohl weil der Katalog der Royal MSS. auch dieses Werk wie die übrigen Übersetzungen der Handschrift fälschlich als in lateinischer Sprache geschrieben verzeichnete. Der Zufall hat es nun aber gewollt, daß das lange schlummernde Manuskript im vorigen Jahre gleich zweimal gedruckt ist. Die eine Veröffentlichung haben unsere Leser auf Seite 28ff. des diesjährigen Jahrbuches vor sich. Als dieser Abdruck längst

---

(c) Robin Hood and the Sheriff of Nottingham, a dramatic fragment, c. 1475. pp. 117—124. (d) A Play of Robin Hood for May-Games, printed by Copland, c. 1560. pp. 125—136. (e) The Play of Lucrece, a fragmentary interlude printed c. 1530. pp. 137—142. (f) Dramatic Records from the Landsdowne Manuscripts. Edited by E. K. Chambers and W. W. Greg. pp. 143—215. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, at the Oxford University Press.] Mit 2 Faksimiles.

[8]) The Malone Society Reprints 1908: The Interlude of Calisto and Melebea. [Printed for the Malone Society by Charles Whittingham and Co., at the Chiswick Press.] VIII u. 26 unpag. S. Mit 4 Autotypien.

[9]) The Malone Society Reprints 1909: Iphigenia at Aulis Translated by Lady Lumley. [Printed for the Malone Society by Charles Whittingham and Co., at the Chiswick Press.] XI u. 70 unpag. S.

fertig gestellt war, erschien mit dem Datum «October 1909» eine zweite Ausgabe in den Veröffentlichungen der *Malone Society*, durch Harold Child mit Gregs Unterstützung besorgt. Das Schwergewicht der letzteren Ausgabe liegt in der peinlich genauen Wiedergabe des Manuskriptes, die die einzelnen Seiten bis auf die Zeilenumbrechung genau reproduziert, nur daß auf die Scheidung von langem und kurzem *s* und (nach G. Beckers Mitteilung) auf die Ligatur von *oo* verzichtet ist. Selbst die Verschreibungen und Korrekturen der Verfasserin sind in einer Liste zu Anfang sorgsam gebucht worden. Aus der kurzen Einleitung können wir folgende Ergänzungen zu G. Beckers Angaben entnehmen. Die Hochzeit von Jane Fitzallan mit John Baron Lumley fand nach dem Mai 1549 statt. Andererseits waren beide schon im Jahre 1550 verheiratet, wie sich aus der Widmung einer Erasmus-Übersetzung durch den jungen Lumley entnehmen läßt. Mithin muß ihre Hochzeit Ende 1549 oder Anfang 1550 stattgefunden haben, als er etwa 15, sie etwa 12 Jahre alt war. Erst als verheiratete Frau hat Lady Lumley, wie dieser ihr Frauenname im Manuskript beweist, die Iphigenien-Übersetzung verfaßt, wohl angeregt durch ihren gleichfalls mit Übersetzungen sich beschäftigenden Gemahl. Die Abfassung der Übersetzung wird also zwischen die Jahre 1549 und 1577 (dem Todesjahre der Lady) fallen, wahrscheinlich aber nahe an das erstere Datum heranzurücken sein. Wenn G. Becker (Seite 29) vermutet, daß die Iphigenien-Übersetzung nicht nur als Schulübung, sondern auch als Lektüre für andere gedacht war, so hätte er darauf hinweisen können, daß wir von einer ihrer Übersetzungen, der vierten Isokrates-Rede, welche sich in der gleichen Handschrift findet, noch eine sorgfältige Reinschrift (MS. Royal 15. A. II) besitzen, welche offenbar als Dedikationsexemplar für ihren Vater den Lord Arundel bestimmt war. Die ganze Handschrift ist übrigens mit Ausnahme der Urkunden-Auszüge auf Blatt 99b—100b von der Übersetzerin eigenhändig geschrieben. Betreffs der direkten Vorlage unserer Iphigenien-Version wagt die Ausgabe der *Malone Society* nur eine schüchterne Vermutung. Und da springt nun die Ausgabe unseres Jahrbuches ergänzend in die Lücke, da sie gerade auf die Vergleichung mit dem griechischen Original und auf die aushilfsweise Benutzung der Erasmischen Lateinversion den Hauptnachdruck gelegt hat.

Zu den unmittelbaren Vorgängern Shakespeares, Peele, Greene und Marlowe, haben wir diesmal allerhand Neuausgaben zu verzeichnen. Von Peeles Märchenstück *The Old Wives Tale*[10]) erhalten wir, von W. Greg für die *Malone Society* besorgt, den genauen Abdruck der ersten Quartausgabe von 1595, und zwar nach den beiden Exemplaren des Britischen Museums und der Dyce-Sammlung, die sich beide im Anfang ergänzen, aber beide des letzten Bogens entbehren. Mit Rücksicht auf das oben zu den Othello-Quartos gesagte (s. S. 300) sei darauf hingewiesen, daß das Dyce'sche Exemplar im fünften Bogen Druckfehler aufweist, die in dem anderen Exemplare korrigiert sind.

Eine ebensolche Neuausgabe erhalten wir von Greene's Türkendrama

[10]) The Malone Society Reprints 1908: The Old Wives Tale 1595. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, at the Oxford University Press.] IX u. 46 unpag. S. Mit 3 Autotypien.

Selimus[11]), von Bang für die *Malone Society* besorgt: nämlich einen genauen Abdruck der Quarto von 1594. Es ist dies der einzige alte Druck des Stückes; denn die Quarto mit der Jahreszahl 1638 ist nichts weiter als eine neue Titelausgabe. Fünf Exemplare sind bei dem Neudrucke zu Rate gezogen, ohne daß aber Abweichungen bemerkt wären. In den einleitenden Bemerkungen wird zögernd auf Paulus Jovianus' Türkenchronik als Quelle für das Drama hingewiesen, — offenbar ohne Kenntnis von Hugo Gilberts Doktorschrift über «Robert Greenes Selimus» (Kiel 1899), wo diese Frage ausführlich erörtert und überzeugend dargelegt ist, daß Greene nicht das italienische Original oder die 1546 erschienene englische Version, sondern die lateinische Übersetzung benutzt hat, mit der sogar wörtliche Übereinstimmungen sich nachweisen lassen.

Eine Gesamtausgabe der Greene'schen Dramen, — wenigstens derjenigen, welche der Herausgeber mit Sicherheit ihm zuschreiben zu dürfen meint, d. h. des «Alphonsus», «A Looking-Glass for London», «Orlando Furioso», «Friar Bacon», «James IV.» und «George-a-Greene» —, erhalten wir von Th. H. Dickinson[12]) in der Neuausgabe der *Mermaid Series*, welche jetzt mit ihrem dünnen, aber nicht durchscheinenden Papiere, ihrem verkleinerten Formate und ihrem zierlichen Einbande eine reizende Taschenausgabe geworden ist. Im wesentlichen handelt es sich hier um einen Neudruck der Dyce'schen Ausgabe von 1861; doch sind hie und da Besserungen neuerer Herausgeber, namentlich der Monumentalausgabe von Churton Collins, aufgenommen worden. In der Akt- und Szeneneinteilung schließt sich Dickinson sogar völlig an Collins an. Eine gutgeschriebene Einleitung gibt uns einen Überblick über das Leben und die literarische Laufbahn Robert Greenes. Auch die Verfasserschaftsfrage findet darin genügende Besprechung: von den anonym überlieferten Dramen hält Dickinson den «George-a-Greene» trotz aller Abweichungen von Greenes sonstiger Art doch für ein Greene'sches Werk, da es gewissermaßen «die Vollendung der Entwicklungslinien Greene'scher Kunst» darstelle. Auch ist er geneigt, den «Locrine» ihm beizulegen wegen seiner offenkundigen, starken stilistischen und sprachlichen Anklänge. Dagegen glaubt er den «Selimus» mit Sicherheit unserem Autor absprechen zu können: der technische Aufbau und der Deklamationsstil sei zu verschieden von ihm; und die wörtlichen Anklänge mögen auf direkter Entlehnung beruhen.

Eine vollständige Ausgabe aller Werke Christopher Marlowes verdanken wir der erstaunlichen Arbeitskraft von Tucker Brooke[13]), der uns erst im vorigen Jahre eine treffliche Ausgabe der pseudoshakespeare'schen Stücke geschenkt hat. Der prächtig von der Clarendon Press ausgestattete Band umfaßt sowohl Marlowes sechs Tragödien als auch die weniger gelungenen Übersetzungen der Ovid'schen *Amores* und des ersten

[11]) The Malone Society Reprints 1908: The Tragical Reign of Selimus. [Printed for the Malone Society by Charles Whittingham and Co., at the Chiswick Press.] VIII u. 78 unpag. S.

[12]) The Mermaid Series. Robert Greene. Edited with Introduction and Notes by Thomas H. Dickinson. London, T. Fisher Unwin (New York, Charles Scribner's Sons), [1909]. LXVII u. 452 S. Preis: 2 s. 6 d.

[13]) The Works of Christopher Marlowe. Edited by C. F. Tucker Brooke. Oxford, at the Clarendon Press, 1910. VII u. 664 S. Preis: 5 s. net.

Buches von Lucans *Pharsalia*, sowie das unvollendet hinterlassene, aber schnell beliebt gewordene Meisterepos *Hero and Leander*, welches dann von Chapmans Hand eine unkongeniale Fortsetzung erhalten hat, die ebenfalls (in kleinerem Drucke) unserer Ausgabe beigegeben ist. Das Schwergewicht der Ausgabe liegt in der sorgfältigen Herstellung der Texte, die unter Heranziehung möglichst aller vorhandenen alten Drucke streng kritisch behandelt sind, alle Varianten der Überlieferung sorgsam notieren und in der Wiedergabe der Textgrundlagen bis auf die alte Schreibung und Interpunktion genau zu sein sich bestreben. Eine umfassende Einleitung über Marlowes Leben und Werke ist für die große kommentierte Ausgabe zurückgestellt, welche derselbe Herausgeber vorbereitet. Doch handelt er schon hier vor jedem einzelnen Werke in möglichst knapper, aber ganz vorzüglicher Weise über Entstehungszeit, Ausgaben, Autorschaft und Quellen. Überall freuen wir uns seines scharfen Urteils und seiner glänzenden Stoffbeherrschung. Besonders beachtenswert ist seine Stellung zu der schwierigen Frage, wie man sich das Verhältnis der beiden Überlieferungsformen des Faustdramas denken soll. Brooke ist der Ansicht, daß die kürzere Textform der Quartausgaben von 1604, 1609 und 1611 im wesentlichen Marlowes Originalfassung von 1588/89 darbietet, allerdings entstellt «*by a dozen years of theatrical manipulation and by careless printing*»; namentlich in den komischen Partien mag viel von den Improvisationen des Theaterclowns aufgenommen sein. Die um die Hälfte vermehrte Fassung der Quartos von 1611 bis 1631 wird — mit Ausnahme weniger Zeilen, die in der Originalfassung (und vielleicht auch in dem problematischen Drucke von 1601) gestanden haben müssen und von dort aus dem Verfasser der vorshakespeareschen *Taming of a Shrew* zugänglich gewesen sein mögen — jene Umarbeitung des Dramas durch Birde und Rowley darstellen, von der wir aus Henslowes Rechnungsbuche wissen. Eine dritte, noch zahmere Bühneneinrichtung haben wir in der Quartausgabe von 1663 zu sehen. Einen neuen Marlowe in solch erfreulicher Form haben wir uns lange gewünscht.

Von zwei pseudoshakespeare'schen Stücken hat die *Malone Society* Neudrucke der ältesten Quartausgabe veranstaltet. Von *Locrine*[14]) bietet uns McKerrow die Quarto von 1595, von der fünf Exemplare kollationiert sind, ohne daß Unterschiede zu Tage getreten wären. Dieselbe Quartausgabe lag dem Drucke der Shakespeare-Folio von 1664 zu Grunde, dessen geringfügige Abweichungen in einer Liste hier zusammengestellt sind. *The Life of Sir John Oldcastle*[15]) bietet uns Percy Simpson nach der von Simmes gedruckten Quarto von 1600. Eine zweite, ebenfalls das Jahr 1600 tragende Quarto mit Skakespeares Namen ist, wie schon die falsche Beibehaltung der Seitenkustoden der anderen Ausgabe zeigt, aus dieser abgedruckt und zwar nach Gregs und Pollards Forschungen erst im Jahre 1619. Die dritte Shakespeare-Folio druckt das Werk aus dieser zweiten Quarto ab. Die Abweichungen der zweiten Quarto von der ersten werden auch

[14]) The Malone Society Reprints 1908: The Tragedy of Locrine 1595. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, at the Oxford University Press.] XII u. 78 unpag. S. Mit 2 Autotypien.

[15]) The Malone Society Reprints 1908: The Life of Sir John Oldcastle 1600. [Printed for the Malone Society by Charles Whittingham and Co., at the Chiswick Press.] XVI u. 80 unpag. S. Mit 4 Autotypien.

hier in einer Liste geboten. Für den vorliegenden Neudruck wurden zwei Exemplare der ersten Quarto verglichen, wobei sich ergab, daß das Exemplar des Britischen Museums den Bogen F, daß der Bodleiana den Bogen G in «unkorrigiertem» Zustande enthält, — eine Bestätigung für die oben (Seite 300) vorgetragene Ansicht. An der gemeinsamen Verfasserschaft von Munday, Drayton, Wilson und Hathway, die von Henslowe für das Stück Bezahlung erhielten, zu zweifeln, sieht unser Herausgeber keinen Grund. Wenn später (am 7. September 1602) Thomas Dekker «*for his adicions in owld castell*» Honorar erhält, so mag es sich um ein Ineinanderarbeiten der beiden Teile gehandelt haben.

Die romantisch gefärbte Sittenkomödie *Sir Gyles Goosecappe*[16]), die uns bisher nur in Bullens *Collection of Old English Plays* (1884) zugänglich war, wird von R. Brotanek vorgelegt, und zwar zunächst in einem genauen Abdruck des Wiener Exemplars der ersten Quarto von 1606. Als Verfasser dieses anonym überlieferten Stückes wird neuerdings immer zuversichtlicher G. Chapman bezeichnet.

Seit dem Jahre 1905 ist eine auf 10 Bände berechnete Gesamtausgabe der Dramen Beaumont und Fletchers[17]) im Erscheinen begriffen, welche nunmehr bis zum siebenten Bande vorgerückt ist. Sie war ursprünglich von Arnold Glover unternommen, der auch noch den Druck des Textes der ersten zwei Bände überwachen konnte. Nach dessen Tode im Januar 1905 übernahm A. R. Waller mit Unterstützung von Mrs. Glover die Herausgabe jener zwei Bände und die Fortführung der Ausgabe; und er hat seitdem mit rastlosem Fleiße uns bereits 37 von den 57 Stücken der beiden Dramatiker vorgelegt. Überkommen sind uns alle 57 Dramen zusammen nur in der zweiten Folio vom Jahre 1679; 34 derselben sind uns auch in der ersten Folio von 1647 überliefert; außerdem existieren von vielen Stücken ein oder mehrere Quartodrucke, die oft über ein halbes Jahrhundert älter sind als die zweite Folio. Diesen Überlieferungsverhältnissen gegenüber haben nun die Herausgeber unserer Ausgabe für die *Cambridge English Classics* den Weg eingeschlagen, die einzelnen Dramen mit Beibehaltung der alten Orthographie und Interpunktion genau nach der späten zweiten

---

[16]) Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas, herausg. von W. Bang. Bd. XXVI, Erster Teil: Sir Gyles Goosecappe nach der Quarto 1606 in Neudruck herausg. von W. Bang und R. Brotanek. Louvain, A. Uystpruyst, 1909. 75 S. Preis: 4,40 M. (Subskr.: 3,60 M.)

[17]) Cambridge English Classics: The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. In Ten Volumes. Vol. I: The Maids Tragedy. Philaster. A King, and No King. The Scornful Lady. The Custom of the Country. The Text edited by Arnold Glover. 1905. LXII u. 456 S. Vol. II: The Elder Brother. The Spanish Curate. Wit without Money. Beggars Bush. The Humourous Lieutenant. The Faithful Shepherdes. The Text edited by Arnold Glover and A. R. Waller. 1906. VII u. 527 S. Vol. III: The Mad Lover. The Loyal Subject. Rule a Wife, and have a Wife. The Laws of Candy. The False One. The Little French Lawyer. The Text edited by A. R. Waller. 1906. 464 S. Vol. IV: The Tragedy of Valentinian. Monsieur Thomas. The Chances. The Bloody Brother. The Wild-Goose Chase. The Text edited by A. R. Waller. 1906. 412 S. Vol. V: A Wife for a Month. The Lovers Progress. The Pilgrim. The Captain. The Prophetess. The Text edited by A. R. Waller. 1907. 398 S. Vol. VI: The Queen of Corinth. Bonduca. The Knight of the Burning Pestle. Loves Pilgrimage. The Double Marriage. The Text edited by A. R. Waller. 1908. 420 S. Vol. VII: The Maid in the Mill. The Knight of Malta. Loves Cure, or the Martial Maid. Women Pleas'd. The Night-Walker, or the Little Thief. The Text edited by A. R. Waller. 1909. 395 S. Cambridge, at the University Press. Preis: à 4 s. 6 d. net.

Folio abzudrucken, aber in einem Appendix jedesmal die abweichenden Lesarten sämtlicher früheren Drucke — die späteren nach 1679 sind grundsätzlich bei Seite gelassen — zu verzeichnen. Dieses Verfahren mag einige Entschuldigung finden in der Größe der Aufgabe. Wenn aber der Herausgeber sein Vorgehen mit vermeintlicher größerer Wissenschaftlichkeit begründen will und das wissenschaftlich allein zu rechtfertigende Verfahren, für jedes Drama gesondert die Gesamtüberlieferung auf die beste Textgrundlage hin zu untersuchen, als angeblich eklektische Textbehandlung hinstellt, so müssen wir dagegen doch Protest einlegen. Die Abneigung gegen kritisch hergestellte Texte finden wir in England ja leider auch auf anderen Gebieten der englischen Philologie verbreitet. Hätte der Herausgeber wenigstens da, wo er selbst eine ältere Quarto als besser befand, diesen Text statt der zweiten Folio uns abgedruckt! Von diesen prinzipiellen Bedenken abgesehen scheint die Textbehandlung nun aber eine sehr sorgfältige zu sein. Oft sind mehrere Quartausgaben kollationiert; beim *Philaster* z. B. acht. Gelegentlich ist auch ein handschriftlicher Text berücksichtigt, wie z. B. beim *Humorous Lieutenant* und *The Elder Brother*. Wo sich stärkere Abweichungen finden oder z. B. Szenen hie als Prosa, dort mit Versabteilung überliefert sind, werden die ganzen Abschnitte hinten nochmals in der anderen Fassung abgedruckt: zu *A King, and No King* wird z. B. der ganze letzte Akt, zu *The Edler Brother* sogar das ganze Stück im Appendix nochmals in Versform nach den ältesten Quartos von 1619 bezw. 1637 geboten, da die zweite Folio und damit unsere Neuausgabe hier Prosa drucken. Auch verschiedene Exemplare ein und derselben Ausgabe sind verglichen; und man ist dabei mehrfach auf Abweichungen gestoßen. Leider ist aber die Art, wie diese Abweichungen verzeichnet werden, gänzlich ungenügend: es heißt schlichtweg «*some copies*» im Variantenapparat, ohne daß irgendwo angegeben wäre, welche Exemplare das sind und welche Exemplare überhaupt verglichen worden sind. Zu bedauern ist auch, daß uns nirgendwo mitgeteilt wird, auf welchen Bibliotheken sich Exemplare der benutzten Quart- und Foliodrucke befinden. Störend ist die Art, wie gelegentlich der Lesartenapparat nicht zu einer Einheit verarbeitet ist: zu *The Elder Brother* erhalten wir z. B. erst die Varianten von fünf Quartos, dann den ganzen Text des Dramas nach der Quarto von 1637 und schließlich die Varianten der Egerton-Handschrift für sich gestellt. Ein Schlußband soll übrigens erklärende Anmerkungen zu den einzelnen Stücken sowie allerhand über Datierung, Verfasserschaft, Bühnengeschichte, Quellen und dgl. mehr bringen. Dort werden dann wohl auch die Leonhardt'schen Artikel in der Anglia XIX, XX, XXIV u. XXVI sowie andere Spezialarbeiten Beachtung finden. Wenn sonach die neue Beaumont-Fletcher-Ausgabe auch nicht alle Ansprüche erfüllt, so wollen wir uns doch freuen, hier eine Ausgabe vor uns zu haben, die uns in erfreulicher Vollständigkeit das Überlieferungsmaterial bereitstellt und uns überall auf sicherem Boden stehen läßt. Für wissenschaftliche Zwecke wird sie jedenfalls auf lange Zeit hinaus die maßgebende Ausgabe bleiben.

Einen Nachfolger Shakespeares, den einst hochgefeierten Poeta laureatus Sir William D'Avenant, ruft uns wieder ins Gedächtnis eine gute Ausgabe seiner beiden interessantesten Dramen, *Love and Honour* und *The Siege*

of Rhodes, welche James Tupper[18]) für die *Belles-Lettres Series* veranstaltet hat. D'Avenant stellt eine Übergangsfigur dar von den Ausläufen des romantischen Renaissance-Dramas zum heroischen Barockdrama der Drydenzeit. Während seine ersten Dramen noch ganz im Banne der Beaumont-Fletcher'schen Romanzen oder der Jonson'schen Sittenkomödie stehen und auch offenkundige Anlehnungen an Shakespeare aufweisen, tut er mit *Love and Honour* (1634) den ersten energischen Schritt zum heroischen Drama hin und schafft dann in *The Siege of Rhodes* (1656) das erste ausgesprochen heroische Drama in der englischen Literatur. Mit Recht, wie mir scheint, betont unser Herausgeber nachdrücklich, daß das heroische Drama Englands nicht aus Frankreich importiert ist, sondern eine natürliche Fortentwicklung des einheimischen romantischen Dramas der Spätrenaissance darstellt, wenn auch die Berührung mit dem französischen Drama zweifellos den Prozeß beschleunigt und stark beeinflußt hat. Die Grundelemente des heroischen Dramas finden sich schon im romantischen Drama der Stuartzeit: der ferne, ausländische Schauplatz der Handlung, die hohe Lebensstellung der Figuranten, der Aufbau des Stückes auf dem Gegensatz zwischen edler und sinnlicher Liebe, die Verquickung von Staatsaktionen mit Liebeshändeln, die Häufung von aufregenden, wenn auch noch so unwahrscheinlichen Situationen, endlich, der Verzicht auf individuelle Charakterisierungskunst und damit die Beschränkung der handelnden Personen auf bestimmte konventionelle Typen, die auf den Gang der Ereignisse keinen sonderlichen Einfluß mehr ausüben. Im heroischen Drama ist nur der Interessenkreis noch enger gezogen, die Liebe noch ausschließlicher zum allein treibenden Faktor gemacht, die Charakterzeichnung noch künstlicher gestaltet, und Held und Heldin noch mehr in übernatürlicher Größe gezeichnet. *The Siege of Rhodes* ist indes nicht nur als erstes heroisches Drama beachtenswert; es ist nebenbei auch als die erste englische Oper anzusprechen und spielt endlich noch in der englischen Theatergeschichte eine nicht geringe Rolle, weil bei seiner ersten Aufführung im Jahre 1656 zum ersten Male in England die italienische Guckkastenbühne mit wechselnden gemalten Hintergrundkulissen in Anwendung kam und zugleich zum ersten Male eine Rolle, die Gesangspartie der Ianthe, durch ein weibliches Wesen (Mrs. Coleman) auf einer öffentlichen Bühne in England verkörpert wurde. Über den musikalischen Teil dieser Aufführung möchten wir gern etwas mehr vernehmen, als uns Tupper mitteilt. Wenn man die von fünf englischen Komponisten herrührende Musik dazu schlechthin als «Rezitativ» bezeichnet, — ein Ausdruck, den allerdings D'Avenant selber gebraucht —, so erhält der moderne Leser daraus eine falsche Vorstellung: nach moderner Ausdrucksweise würde man eher von einem «ariosen Parlando» sprechen, wie auch D'Avenant selbst den Ausdruck *ayres* neben *recitative music* anwendet. Auch diese Form deklamatorisch-arioser Opernmusik ist keineswegs, wie noch Hettner tut (dessen Kapitel über D'Avenant überhaupt zum Schwächsten des Buches gehört), direkt aus Frankreich abzuleiten, sondern wiederum

[18]) The Belles-Lettres Series. Section III: The English Drama. General Editor: George Pierce Baker. Love and Honour and The Siege of Rhodes. By Sir William D'Avenant. Edited by James W. Tupper. Boston and London, D. C. Heath and Co., Publishers, 1909. XLVII u. 362 S. Mit einem Portrait und 2 Faksimiles. Preis: 2 s. 6 d. net.

eine Weiterentwicklung der elisabethanischen Musik. Tupper hätte darauf hinweisen können, daß schon Henry Lawes (1596—1662), der Freund Miltons, seinen *Ayres* dramatische Situationen unterlegt, wie etwa «*Ariadne sitting upon a Rock in the Island of Naxos, deserted by Theseus, thus complains.*» Dialoge für zwei Gesangstimmen mit Instrumentalbegleitung und abschließendem Chor, die «eine ganze Folge von Geschehnissen in dramatisch belebter Form» behandelten, komponierte sogar schon der Organist John Hilton (1599—1657). Und so ließen sich die Vorstufen häufen. Hinzufügen möchte ich noch, daß unsere Neuausgabe die beiden Stücke genau nach den besten alten Drucken reproduziert — *Love and Honour* nach der einzigen Quarto von 1649 und *The Siege of Rhodes* nach der dritten Quarto von 1663 — und daß die spärlichen Varianten der anderen Drucke am Seitenfuße verzeichnet sind. Einige erklärende Anmerkungen sowie ein knappes Glossar machen die praktische und inhaltsvolle kleine Ausgabe noch dankenswerter.

2. Epik und Lyrik.

Als ihren größten Vertreter des Renaissance-Epos feiert die englische Literaturgeschichte mit Recht Edmund Spenser, dem sich neuerdings das Interesse wieder mit erneutem Eifer zuzuwenden scheint. Zwei Neuausgaben sind ihm zu Teil geworden: eine amerikanische, bis auf den Prosatraktat über Irland vollständige, von R. E. Neil Dodge[19]) herausgegeben, und eine englische, bisher nur auf die Faerie Queene sich erstreckende, von J. C. Smith[20]) besorgt. Beides sind ungemein sorgfältige, selbständig aus den alten Drucken herausgearbeitete Ausgaben, die ein seltenes Verständnis für Textfragen an den Tag legen. Tatsächlich sind denn auch die Textverhältnisse bei Spenser, oder wenigstens bei seiner *Faerie Queene*, selten verwickelte. Schwierigkeiten bereitet namentlich das Verhältnis der beiden ersten Quartausgaben der «Feenkönigin», nämlich der Quarto von 1590, die nur die Bücher I—III enthält, und der Quarto von 1596, die die Bücher I—VI umfaßt. Denn obgleich die zweite Auflage von 1596 aus der ersteren (1590) abgedruckt ist, so weist sie dennoch Änderungen auf, welche irgendwie auf den Autor selbst zurückzugehen scheinen. Dahin ist zweifellos zu rechnen die Umdichtung der fünf Schlußstrophen von Buch III, um einen besseren Anschluß an das neue vierte Buch zu erhalten; dahin gehören auch die Neufassung einzelner Verse, die Änderung einzelner Wörter oder Phrasen und die Umstellung von Wortgruppen. Andererseits ist nicht zu leugnen, daß die zweite Quarto offenbar recht liederlich, z. B. unter fast völliger Außerachtlassung der Errataliste der ersten Ausgabe, gedruckt ist und darum eine Reihe von Fehlern aufweist, die auf Rechnung des Druckers gesetzt werden müssen. Daraus ergibt sich als Grundsatz für eine moderne kritische Ausgabe, die Spensers Werk doch möglichst in der vom Dichter beabsichtigten Gestalt bieten soll, daß die zweite Quarto von 1596 zu Grunde

[19]) The Complete Poetical Works of Edmund Spenser. Cambridge Edition. [The Cambridge Edition of the Poets, edited by Bliss Perry-Spenser, by R.E.Neil Dodge.] Boston and New York, Houghton, Mifflin and Company, The Riverside Press, Cambridge, 1908. XXIII u. 852 S. Preis: $ 2.00.

[20]) The Poetical Works of Edmund Spenser. In Three Volumes. Vol. II and III: Spenser's Faerie Queene. Edited by J. C. Smith. Vol. I: Books I—III. XXII u. 518 S. Vol. II: Books IV—VII. VI u. 519 S. Oxford, at the Clarendon Press, MCMIX. Preis: 18 s. net.

zu legen ist, daß aber in allen Fällen, wo Änderungen gegenüber der ersten Quarto vom Drucker herrühren, die ursprüngliche Lesart der ersten Quarto wieder eingesetzt werden muß. In praxi handhabt sich dieser Grundsatz nun leider nicht so einfach; denn an vielen Stellen sind die Änderungen der Art, daß sich kaum sicher entscheiden läßt, ob sie dem Dichter oder dem Drucker zuzuschreiben sind, und daher die subjektive Auffassung des Herausgebers den Ausschlag geben muß. Das zeigt sich z. B. bei den Wortumstellungen, denen gegenüber unsere beiden Herausgeber schon im Prinzip eine verschiedene Haltung einnehmen: Smith schreibt sie dem Autor zu, weil sie den «Rhythmus» verbesserten; Dodge dagegen meint, ein Dichter «*does not take the trouble to change* sithens never *to* never sithens.» Aber da müssen wir doch entschieden Dodge widersprechen; denn solche den Rhythmus im engeren Sinne nicht berührenden Umstellungen machen einen gewaltigen Unterschied für die Versmelodie aus, und das meinte offenbar Smith mit seinem Worte *rhythm*. Weitere Schwierigkeiten kommen hinzu. Die Orthographie der zweiten Ausgabe weist der ersten gegenüber eine starke, allerdings nicht ganz konsequent durchgeführte Modernisierung auf, die selbst vor stärkeren Änderungen wie *longer* in *lenger* oder *hether* in *hither* nicht zurückschreckt. Die archaische Schreibung in Q_1 stimmt nun gut überein mit dem ältesten Drucke des *Shepherd's Calendar* von 1579; und dies, im Verein mit Spensers genugsam bekannten archaisierenden Neigungen, läßt vermuten, daß die Q_1 der *Faerie Queene* in der Schreibung Spensers Manuskript doch wohl näher steht als die Q_2. Dodge hat die Konsequenz hieraus gezogen und die drei ersten Bücher dem Wortlaut nach zwar wesentlich im Anschluß an Q_2 gegeben, aber dabei die ältere Orthographie der ersten Quarto eingeführt, — was allerdings den Nachteil hat, daß das orthographische Gewand der letzten drei, nur in Q_2 überlieferten Bücher in seiner Ausgabe etwas von dem der ersten abweicht. Smith dagegen folgt auch in der Orthographie durchgängig der zweiten Quarto. Schwierig ist weiter die Frage, wie sich der Herausgeber den anscheinend Spenser selbst in die Feder gelaufenen Fehlern gegenüber verhalten soll. Klar ist, daß man die zu kurzen oder zu langen Verse, seine Irrtümer in Tatsachen, Namen, klassischen Anspielungen oder kleine Widersprüche im Verlauf des Gedichtes nicht verbessern darf. Aber wie, wenn ein plötzlich neu auftauchendes Exemplar der Bodleiana, — namentlich Smith betont kräftig die Verschiedenheit der Exemplare derselben Drucke —, statt des falschen *Crispina* aller Exemplare des Britischen Museums den richtigen Namen *Serena* bietet? Natürlich wird diese Korrektur anzunehmen sein. Aber stutzig macht uns diese Erfahrung ähnlichen Fällen gegenüber, z. B. wo *Matilda* für *Serena* überliefert scheint. Ob nicht auch hier vielleicht andere Exemplare das Richtige böten? In neun Fällen ist uns am Versende ein das Reimschema störendes Wort überliefert, wo die Einsetzung eines ganz von selbst sich darbietenden Synonymons, wie *sport* für *play* oder *stead* für *place*, alles wieder in Ordnung brächte. Mit Recht weist Smith darauf hin, daß hier der Fehler wohl schon vom Dichter herrührt, dem beim Schreiben das stark assoziierte Synonymon ins Bewußtsein trat und das Reimwort aus der Feder verdrängte. Auch hier verhalten sich unsere beiden Editoren prinzipiell verschieden: der konservativere

Smith folgt auch hier der Überlieferung, ausgenommen an der einen Stelle, wo schon die Folio von 1609 die Korrektur bringt; der kühnere Dodge wagt in all diesen Fällen die Herstellung des richtigen Reimwortes. Bei seinem engeren Festhalten an der Überlieferung geht Smith nun allerdings von der Annahme aus, daß der Dichter die Druckbogen seiner Werke selbst korrigiert hätte; sogar für den liederlichen Druck von 1596 nimmt er dies an, wenn es dort vielleicht auch nicht mehr als ein «*glance at the proof*» gewesen sei. Ich glaube nicht, daß wir den geringsten Beweis hierfür haben, wenn ich auch zugeben will, daß die entgegengesetzte Meinung, wonach allgemein in der elisabethanischen Zeit der Dichter auf die äußere Druckform seiner Werke keinerlei Einfluß hatte, noch erst einer eingehenderen Untersuchung bedarf. Die Autorkorrekturen, welche Q_2 aufweist, denkt sich Smith so zu Stande gekommen, daß Spenser selbst sie in ein Exemplar der ersten Quarto eingetragen, von dem dann gedruckt wurde. Wenn ebenfalls die erste Folio von 1609 ein Paar Besserungen aufweist, so glaubt auch hier Smith die Hand des Dichters zu sehen: man habe nach einem vom Autor mit Korrekturen versehenen Exemplar der zweiten Quarto gedruckt. Wer bedenkt, daß die *Faerie Queene* vorher in Handschriften verbreitet war, wird nicht so sicher über den Ursprung all jener Besserungen zu urteilen wagen. Die Annahme, daß jene Korrekturen in Q_2 und F_1 nicht unmittelbar auf den Autor zurückgehen, sondern vielleicht aus Abschriften geschöpft waren, indem nach ihnen das der Neuauflage zu Grunde gelegte Druckexemplar vom Buchdrucker oder jemand anderem durchkorrigiert war, scheint mir die Mischung von guten und schlechten Lesarten in Q_2 und namentlich F_1 noch besser zu erklären als Smith' Hypothese. Die Notwendigkeit, alle erreichbaren Exemplare eines alten Druckes heranzuziehen, wird uns beim Spenser-Text doppelt nahe gebracht, weil gerade hier zahlreiche und bedeutungsvolle Abweichungen in den verschiedenen Exemplaren sich gezeigt haben. Sind doch sogar Mischexemplare, die einzelne Bogen aus älteren Drucken enthalten, hierbei nachgewiesen. Daß beide Neuausgaben — die Smith'sche allerdings einen weit reicheren — Variantenapparat aufweisen, braucht nach dem Gesagten kaum noch bemerkt zu werden. Beide enthalten auch ein Glossar der veralteten Wörter: Dodge außerdem noch ein sehr dankenswertes Eigennamenverzeichnis sowie einige erklärende Anmerkungen. Die Dodge'sche Ausgabe bietet uns überdies noch ein Leben Spensers sowie zu allen Werken sorgfältige literarhistorische Vorbemerkungen. Auch in der äußeren Ausstattung ist sie der bekannten *Globe Edition* von Morris bedeutend überlegen.

An lyrischer Poesie haben wir zu nennen zwei Neuausgaben von Thomas Campion, der bis zum Jahre 1889 so gut wie unbekannt war. Damals veröffentlichte der um die elisabethanische Lyrik so verdiente A. H. Bullen[21]) die erste Ausgabe von Thomas Campions englischen und lateinischen Dichtungen sowie seinen Prosawerken, der er 1903 eine Separatausgabe der englischen Werke folgen ließ. Von letzterer Ausgabe ist uns nun jetzt ein billiger Neudruck vorgelegt worden, den alle Freunde dieses

[21]) The Complete English Works of Thomas Campion. Edited by A. H. Bullen. Sidgwick and Jackson, Ltd., London, [1909]. XXXVII u. 288 S. Preis: 2s.

ewig frischen Sängers mit Freuden begrüßen werden. In Bullens Einleitung zu dem schmucken Taschenbändchen ist allerdings manches, wie wir gleich sehen werden, durch neueste Forschung überholt. Aber von seinen warmen Worten für den gottbegnadeten Dichter wird man sich immer noch gern begeistern lassen. Ein kurzes Kapitel über Campion als Musiker, welches Fräulein Janet Dodge beigesteuert hat, verdiente gleichfalls manche Ummodelung und Vertiefung, feiert ihn aber mit Recht als einen schlichtmelodiösen Liederkomponisten, der als einer der ersten dem neu aus Italien eingeführten homophonischen Stile sich zuwandte.

Bullens Ausgabe hatte trotz ihres Titels *The Complete English Works* Campions Prosaschrift über Kontrapunkt ausgeschlossen. Die erste wirkliche Gesamtausgabe von Campions Werk erhalten wir daher erst in der großen Ausgabe von Percival Vivian[22]), welche der kleinen Ausgabe desselben Herausgebers (s. Jahrbuch XLIV 389) nunmehr gefolgt ist. Während Bullens Ausgabe die Schreibung, Interpunktion, Kapitalsetzung u. dergl. m. modernisiert hatte, schließt sich Vivian in allen diesen Punkten genau den alten Originaldrucken an, die er sogar typographisch getreu zu reproduzieren trachtet. Welche alten Drucke er freilich seinen Texten zu Grunde gelegt, ist nirgendwo des Näheren auseinandergesetzt. Es sei denn, daß wir dies dem jedesmal vorangestellten Faksimile der Titelblätter der Originaldrucke oder der kurzen bibliographischen Liste am Schlusse des Bandes entnehmen sollen. Dann bleiben aber noch genug ungelöste Fragen bestehen. Z. B.: von dem ältesten Drucke der lateinischen Gedichte von 1595, von dem bisher nur ein vollständiges Exemplar im Besitze des Viscount Clifden bekannt war, gibt Vivian lakonisch an, ein «*Bodleian copy*» benutzt zu haben. Da muß doch der Leser fragen: ist dies ein früher übersehenes Exemplar oder hat Lord Clifden das seinige an die Bodleiana verkauft oder wie stehts sonst damit? Gern wüßte man auch, wie sich Vivian theoretisch zu den Varianten oder handschriftlichen Versionen stellt, die gerade bei Liedertexten sich so zahlreich finden. Seine Praxis schwankt, da sie manchmal Varianten berücksichtigt, manchmal sie ignoriert. Diesen kleinen Unebenheiten zum Trotz wird man für wissenschaftliche Zwecke dennoch fortan nur diese Ausgabe benutzen dürfen. Besonderen Wert erhält die Ausgabe durch die ungemein sorgfältige biographische Einleitung, welche alle Vorgänger weit überholt. Mit staunenswerter Energie hat hier Vivian allerhand Urkundenmaterial aufgestöbert. Kirchenregister, Universitätsakten, Privatpapiere eingesehen und einsehen lassen, und so gelingt es ihm zum ersten Male, den unsicheren und spärlichen Angaben seiner Vorgänger gegenüber uns ein urkundlich fundiertes Bild von Campions Jugendleben zu entwerfen. Besonders gute Dienste leistete ihm dabei ein auf dem Britischen Museum entdecktes Notiz- und Rechnungsbuch von Campions Stiefvater Augustine Steward, welcher mit peinlicher Genauigkeit die Ausgaben für seinen Stiefsohn aufgezeichnet und allerhand Nachrichten über seine geschäftlichen Transaktionen hier aufbewahrt hat. Durch Vivians Nachforschungen können wir jetzt endlich mit Sicherheit sagen, welcher

[22]) Campion's Works. Edited by Percival Vivian. Oxford, at the Clarendon Press, 1909. LXV u. 400 S. Mit 15 Faksimiles. Preis: 10s. 6d. net.

von den verschiedenen Familien des Namens der Dichter angehört. Seine Vorfahren stammten aus Hertfordshire. Sein Vater war ein Londoner Jurist John Campion, der 1564 eine wohlhabende Witwe Lucy Roger geb. Searle geheiratet hatte. Nach seiner älteren Schwester Rose war der Dichter am 12. Februar 1567 in London zur Welt gekommen, wie uns Vivian aus jenem Notizbuche und dem Taufregister von St. Andrew's in Holborn nachweist. Als der Vater im Oktober 1576 gestorben, heiratete die Mutter in dritter Ehe den obengenannten Augustine Steward, der seinen Stiefsohn im Mai 1581 auf die Universität Cambridge schickte. Hier gehörte er (nach Ausweis der Buttery Books des College) von Mai 1581 bis April 1584 dem Peterhouse College an, wo er seine Freundschaft mit William Percy und Thomas Nashe begann. Ohne Doktorgrad hat er die Universität verlassen, wie das Schweigen der Universitätsakten beweist. Am 27. April 1586 ward er Mitglied des Londoner Juristenkollegs Gray's Inn, mit dem er bis etwa 1595 in Verbindung geblieben zu sein scheint. Von hier ab verlieren wir die sichere Führung des Notizbuches und der Akten und sind nur noch auf Kombinationen und Schlüsse aus seinen Gedichten angewiesen. Auf Grund mehrerer Stellen in seinen lateinischen Gedichten hält Vivian es so gut wie sicher, daß Campion 1591 als Freiwilliger mit dem englischen Expeditionskorps, welches Elizabeth Henri IV. zu Hilfe sandte, nach Frankreich gegangen ist. Es folgt die Veröffentlichung seiner lateinischen Gedichte 1595 und seiner englischen Poetik 1602. Dann aber ein vierjähriges Schweigen über ihn: möglich, daß er während jener Zeit, nachdem sein väterliches Vermögen aufgezehrt, sich dem Studium der Medizin zugewandt und an einer kontinentalen Universität — der Besuch einer solchen wurde nachweislich damals von Peterhouse begünstigt — sich den Doktortitel erworben hat. Jedenfalls tritt er uns von jetzt ab fast ständig als «Doctor Campion» entgegen. Daß er auch wirklich medizinische Praxis ausgeübt, belegt Vivian aus einem studentischen Stammbuche um 1611, einem Gedichte von John Davies und einem urkundlichen Belege für eine ärztliche Konsultation seitens eines Tower-Gefangenen. Anläßlich des schändlichen Overbury-Giftmordes mußte Campion als Zeuge vor Gericht erscheinen; daß er aber trotz seiner Beziehungen zu einem der Angeklagten irgendwie aktiv an dem Morde beteiligt gewesen sei, lehnt Vivian energisch ab. Campion starb am 1. März 1620, wohl ohne Weib und Kinder zu hinterlassen, da er in seinem Testamente alles einem Musikerkollegen vermachte. Zwei kurze, nicht sonderlich tief grabende Kapitel versuchen uns dann noch eine Würdigung seiner poetischen und prosaischen Werke zu geben. Interessant ist dabei der Hinweis, daß wir bei Campion bereits einen Ansatz zu dramatisch belebten Monologen wahrnehmen können. Gleichwohl ist und bleibt er Lyriker, auch in seinen Maskenspielen, deren *Plot* entweder zu gehaltlos oder zu kompliziert zu geraten pflegte. Als Musiktheoretiker scheint Campion bisher überschätzt zu sein. Wenigstens findet sich die Hauptidee seines *New Way of Making Fowre Parts in Counterpoint* (um 1617) bereits bei dem als Komponisten wie als Theoretiker gleich großen Thomas Morley. Und ein Kapitel ist nach Campions eigener Angabe aus dem Thüringer Musiktheoretiker Sethus Calvisius übersetzt. Wie weit allerdings letzteres wörtlich zu nehmen ist, bleibt noch zu untersuchen.

3. Prosa.

Die Nachfrage nach Thomas Mores *Utopia* hält noch immer an. Zu den fünf Ausgaben, die wir im vorigen Jahre zu nennen hatten, sind zwei weitere hinzugekommen. Die eine, ein Neudruck der alten Robinson'schen Übersetzung (1551) in moderner Orthographie, ist ein Teil der niedlichen *Red Letter Library*[23]), die besonders in ihrem schmucken Ledereinbande einen schönen Geschenkband ausmacht. Sie bringt zudem eine kurze Einleitung aus der Feder des bekannten Romanschriftstellers H. G. Wells, der ja selbst Verfasser einer modernen Utopie ist. Recht eigenartig steht es mit der zweiten Ausgabe. Hier wird uns weder der lateinische Originaltext noch eine der beiden alten Übersetzungen geboten, sondern eine ganz freie Nacherzählung in heutiger englischer Prosa: darum der neue Titel *More's Millenium.*[24]) Der Verfasser derselben, Valerian Paget, glaubt auf diese Weise am besten den reichen soziologischen Ideengehalt des Werkes der Gegenwart retten zu können. Zu Grunde gelegt hat er dabei allerdings doch die alte Robinson'sche Übersetzung, deren Wortlaut denn hie und da noch durchschimmert.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts verfaßte der gelehrte Humanist, Staatsmann und Höfling Thomas Wilson (1525—1581) ein seiner Zeit recht populäres Lehrbuch, *The Arte of Rhetorique*[25]) (1553), welches jetzt zum ersten Male in einem Neudrucke für die *Tudor and Stuart Library* von G. H. Mair zugänglich gemacht ist. Es wird uns hier ein Faksimileabdruck der 7. Auflage von 1585 geboten, dem auf vier Schlußseiten die Varianten des zweiten, bisher verloren geglaubten, und des vierten Quartdruckes (1560 und 1567) beigegeben sind. Eine umfangreiche Einleitung orientiert zuverlässig über die biographischen Vorbedingungen und die literarhistorische Bedeutung des Werkes. Den Begriff «Rhetorik» faßt Wilson noch im mittelalterlichen Sinne als eine der sieben freien Künste auf. Aber während im Mittelalter das ganze Schwergewicht der Erziehung auf der Logik lag, hat die Renaissance die Rhetorik an diese allesbeherrschende Stelle gerückt. Aus dem stark betriebenen Rhetorikunterricht der Elisabethaner erklärt sich denn auch das neue und ungemein rege Interesse an dem Äußeren der sprachlichen Form. Und sowohl das neue Drama wie der neue Poesie- und Prosastil sind durch und durch rhetorischer Art. Auf die Anregungen der antiken Rhetorik wird denn auch, wie mir längst feststeht, der sogen. Euphuismus zurückgehen, der auch in den rhythmisch gegliederten Satzschlüssen mit ihr zusammengeht. In dem allen elisabethanischen Humanisten gemeinsamen Streben, die *artes liberales* dem Ungelehrten zugänglich zu machen, verfaßte Wilson zwei Lehrbücher in englischer Sprache: eins für die Logik, das andere für die Rhetorik. Schon vor ihm existierten zwei englische Lehrbücher der Rhetorik, von Cox und Sherry, die aber Wilson nicht gekannt zu haben scheint. Und auch an Nachfolgern (Fraunce, Mul-

---

[23]) Red Letter Library: Utopia by Sir Thomas More. Translated by Ralph Robinson. With an Introduction by H. G. Wells. Blackie and Son, Ltd., London, [1909]. X u. 220 S. Preis: 1 s. 6 d.

[24]) More's Millenium, Being the Utopia of Sir Thomas More, rendered into Modern English by Valerian Paget. London, Alston Rivers, Ltd., 1909. XXIII u. 258 S. Preis: 5 s. net.

[25]) Tudor and Stuart Library: Wilson's Arte of Rhetorique 1560. Edited by G. H. Mair. Oxford, at the Clarendon Press, MCMIX. LII u. 236 S. Preis: 5 s. net.

caster, Brinsley, Hoole) hat es ihm natürlich nicht gefehlt. Besondere Originalität scheint seine «Rhetorik» kaum beanspruchen zu können. Denn System wie Terminologie sind den Alten entlehnt: die beiden ersten Bücher sind im wesentlichen eine Kompilation aus Quintilian, und das dritte Buch verdankt ebensoviel Cicero. Den heutigen Leser interessiert an dem Werke wohl am meisten das Beiwerk, wie z. B. die zahlreichen Geschichten und Anekdoten (meist Udalls Version der Erasmischen Apophthegmen entlehnt) sowie die zahlreichen Belege für seine rhetorischen Lehren, die meist kühn selbstgeprägte Stilproben geben, gelegentlich aber auch ein Beispiel aus einem Klassiker. Zu letzterer Art gehört die Übersetzung der Erasmischen *Epistle to perswade a yong Gentleman to mariage*, die den gleichen Ton anschlägt wie Shakespeares Freundschafts-Sonette. Einmal weist er auch empfehlend auf *the stories of King Arthur and the Round Table* hin. Einen energischen Kampf führt Wilson gegen Archaismen, gegen Latinismen und gegen Fremdwörter, doch ohne sich zu lächerlichen Übertreibungen hinreißen zu lassen. Daß dieser Kampf nötig und von Nutzen war, steht außer Zweifel. Die Archaismen wurden meist aus Chaucer geschöpft, dessen Einfluß auf die Frühelisabethaner kaum genügend erkannt scheint: *The fine courtier wil talke nothing but Chaucer*, sagt unser Wilson achselzuckend. Zum Schluß schneidet Mair eine uns sonderlich am Herzen liegende Frage an: die nach Wilsons Einfluß auf Shakespeare. Daß Shakespeare irgendein Rhetorik-Lehrbuch gelesen habe, steht unserem Herausgeber auf Grund der «Verlorenen Liebesmüh» fest: denn formale Rhetorik und ihre Terminologie geißelt Shakespeare darin. Holofernes' «*intellect*» verspotte Wilsons Terminus *intellection* für «Synekdoche». Don Armados Brief an Jaquenetta sei — was ich bei dem besten Willen nicht finden kann — eine Nachahmung eines Wilson'schen Musterbeispieles über King Cophetua. Die Figur des Dogberry sei durch eine andere Stelle bei Wilson eingegeben. Ähnlich stehe es mit Ulysses' Rede im «Troilus». Indes solch gelegentliche Bemerkungen und Beobachtungen dieser Art werden, wie schon die Betrachtung von Rushtons Theorie von Puttenhams Einfluß auf Shakespeare uns gelehrt hat (Jahrbuch XLV 396), kaum hierbei zum Ziele führen. Aber eine gründliche Untersuchung der Frage, die allerdings dann alle in Betracht kommenden Renaissance-Poetiken berücksichtigen müßte, wäre sicherlich nicht unangebracht. Von den sonstigen Werken Wilsons interessiert uns am meisten die Schrift *On Usury* (1572), in der er nach antikem Muster in Form eines Dialoges zwischen einem Kaufmann, Geistlichen und Juristen das Zinsnehmen schlechthin verurteilt. Seine Gründe sind christlich-moralischer Art und decken sich mit der allgemeinen Stellungnahme von dazumal, die in gleicher Weise in dem Parlamentsverbote von 1571 wie in Shakespeares «Kaufmann von Venedig» zum Ausdruck kam.

Zum Schluß haben wir noch eine Schrift zu nennen, die von vielen als das größte Prosawerk des 17. Jahrhunderts verehrt wird: Sir Thomas Browne's *Religio Medici.*[26]) Von ihr erhalten wir soeben in der *Tudor and Stuart Library* einen Faksimiledruck der ersten rechtmäßigen Ausgabe

[26]) Tudor and Stuart Library: Browne's Religio Medici and Digby's Observations. Oxford, at the Clarendon Press, MCMIX. XII, 184 u. 44 S. Mit Autotypie. Preis: 5s. net.

von 1643 zusammen mit den kritischen «Bemerkungen», die Sir Kenelm Digby an den Raubdruck von 1642 angeknüpft hatte. Doch atmet nicht mehr die Lebensfreude der Renaissance aus dem Werke, sondern der melancholisch-finstere Ernst des Puritanismus. Aber ein prächtiges Glaubensbekenntnis bleibt das Buch doch: so voller positiv-christlicher Religiosität und sogar weicher, gemütsinniger Mystik, aber auch so voller weit- und warmherziger Toleranz, so voll feinsinnigen philosophischen Eigendenkens, so voll allesverstehender, gelegentlich in Humor ausbrechender Lebensmilde, — und das alles eingehüllt in eine prächtige, reich geschmückte, rhythmisch gehobene und phantasievolle Sprache.

Halle a. S. Max Förster.

Der Redaktion sind folgende Werke noch zugegangen:

Shakespeare in deutscher Sprache. Herausgegeben, zum Teil neu übersetzt von Friedrich Gundolf. II. Band: Romeo und Julia. Othello. Der Kaufmann von Venedig. Berlin, Georg Bondi, [1909]. 381 S. Preis: 6 M., geb. 7,50 M. [Besprechung von M. Gothein im nächsten Jahrbuch.]

Shakespeare's Roman Plays and Their Background. By M.W. Mac Callum. Macmillan and Co., Ltd., London, 1910. XV u. 666 S. Preis: 10 s. [Besprechung von W. Keller im nächsten Jahrbuch.]

Dr. Franz Lütgenau, Shakespeare als Philosoph. Leipzig, Xenien-Verlag, 1909. 116 S. Preis: 2 M. [Besprechung im nächsten Jahrbuch.]

Dr. Richard Rahner, «Ophelia» in Shakespeares Hamlet. Eine psychologische-psychiatrische Studie. Leipzig, Xenien-Verlag, 1910. Preis: 1 M. [Besprechung von A. v. Weilen im nächsten Jahrbuch.]

Dr. Hermann Lufft, Die Weltanschauung des «Hamlet». Leipzig, Xenien-Verlag, 1909. 76 S. Preis: 2 M. [Besprechung von A. v. Weilen im nächsten Jahrbuch.]

The Play of Patient Grissel. By John Philipp. The Malone Society Reprints 1909. [Ein neues, 1907 aufgefundenes Drama, identisch mit dem 1565 im Buchhändlerregister erscheinenden, über welches im nächsten Jahrbuch ausführlich von mir berichtet werden wird.]

Fucus Histriomastix. A Comedy, Probably written by Robert Ward and acted at Queen's College, Cambridge, in Lent 1623. Now First Printed with an Introduction and Notes by G. C. Moore Smith. Cambridge, University Press, 1909. XX u. 105 S. Preis: 3 s. 6 d. net. [Besprechung von G. Churchill im nächsten Jahrbuch.]

Magyar Shakespeare-Tár. A vallás-és közoktatásügyi M. Kir. Minister támogatásával kiadja a Kisfaludy-Társaság Shakespeare-bizottsága szerkeszti Bayer József. III. kötet. Budapest 1910. [Der Inhalt dieser ungarischen Shakespeare-Zeitschrift wird von jetzt ab durch Prof. G. Heinrich in Wien der Zeitschriftenschau unseres Jahrbuches einverleibt werden.]

Revue germanique. Allemagne — Angleterre — États-Unis — Pays-Bas — Scandinavie. [Directeur F. Piquet, professeur à l'Université de Lille.] Sixième Année. No. 1 et 2. J. Tallandier, Editeur, Paris & Lille. [Eine vielversprechende, wesentlich das Deutsche, aber auch die übrigen germanischen Sprachen berücksichtigende Zeitschrift, der wir besten Erfolg wünschen. Die Shakespeare und die Elisabethaner angehenden Aufsätze werden natürlich in unserer Zeitschriftenschau Berücksichtigung finden.]

Verse Satire in England before the Renaissance. By Samuel Marion Tucker. New York, The Columbia University Press, 1908. XI u. 245 S. Preis: $ 1.00 net.

Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. Herausgegeben von H. Breymann und J. Schick. XLVI. Heft: Die Flugschriftenliteratur der Chartistenbewegung und ihr Widerhall in der öffentlichen Meinung. Von Gotthilf Dierlamm. 105 S. Preis: 2,80 M. XLVII. Heft: Precious Stones in Old English Literature. By Robert Max Garrett. 91 S. Preis: 3,25 Mk. Leipzig, A. Deichert'sche Verlagsbuchhandlung Nachf. (Georg Böhme), 1909.

The Cenci. By Percy Bysshe Shelley. Edited by George Edward Woodberry. Boston and London, D.C. Heath and Co., 1909. XXXV u. 159 S. Preis: 2 s. 6 d. net. [Eine trefflich eingeleitet und sorgsam herausgegebene Sonderausgabe des großen Shelley'schen Dramas, wie wir sie uns längst gewünscht.]

Thomas Carlyle as a Critic of Literature. By Frederick William Roe. New York, the Columbia University Press, 1910. XI u. 152 S. Preis: $ 1.25 net.

Breymann-Steinmüller, Neusprachliche Reform-Literatur (Französisch und Englisch). Viertes Heft (1904—1909). Eine bibliographisch-kritische Übersicht, bearbeitet von Dr. Georg Steinmüller. Leipzig, A. Deichert'sche Verlagsbuchhandlung Nachf. (Georg Böhme), 1909. VII u. 211 S. Preis: 5,50 M. [Ein sehr praktischer, dankenswerter Führer durch die immer mehr anschwellende pädagogische Literatur der Reformbewegung. Besonders freudig zu begrüßen ist, daß nunmehr auch das Englische mit einbezogen ist.]

Paul Reyher, Les Masques anglais. Étude sur les ballets et la vie de cour en Angleterre (1512—1640). Paris, Librairie Hachette et Cie. 1909. X u. 563 S. [Besprechung von R. Brotanek im nächsten Jahrbuch.]

John Lyly, Contribution a l'histoire de la Renaissance en Angleterre. Par Albert Feuillerat. Cambridge, University Press, 1910. XII u. 661 S. Preis: 12 s. 6 d. net. [Besprechung von A. Brandl im nächsten Jahrbuch.]

A New Shakespearean Dictionary. By Richard John Cunliffe. Blackie and Son Ltd., London, Glasgow, and Bombay, 1910. XII u. 342 S. Preis: 9 s. net. [Ein gutes Buch, über das im nächsten Jahrbuch mehr zu sagen sein wird.]

Nachträgliche Mitteilung.

Gervase Markham, Dramatist.

The following records are from the Court of Requests, 21 James I (1623), Public Record Office, London. The Bill is preserved among the uncalendered documents, the affidavit in one of the miscellaneous books of that court.

The relations of acquaintanceship here between Gervase Markham, the complainant, and numerous actors who, among others, ventured to insure his enterprise of a cross-country journey on foot in his old age, indicate that he was the dramatist who bore that name. Thirty-nine men who had recently guaranteed him fixed amounts but who had failed to pay their obligations on completion of the journey, were in 1623 made defendants in this case at equity. Most of them were then actors at the Red Bull, the Fortune, and the Globe, some of whom had certainly acted in Markham's plays. Two of the others are Shakespearean publishers, and the rest are unimportant or unknown. Four new names of actors are afforded by the affidavit, and it is quite likely that most of the others in the Bill belong to obscure men of the same profession.

The local residences of the defendants serve as new clues for working out biographical details, and may lead to the discovery of events in theatrical and dramatic history. The records are worth publishing even if they offered nothing more.

Since these documents unquestionably concern the Gervase Markham of *The Dumb Knight* and *The True Tragedy of Herod and Antipater*, it is possible that we have hitherto erred in ascribing those plays to Gervase Markham the horseman, of Cottam, Nottinghamshire. The Gervase Markham of Dunham, Nottinghamshire, is still another man. It will be noticed that the present complainant has a large family of children, and is a poor man, — conditions which do not apply to the Gervase of Cottam nor to the one of Dunham.

Another point of interest lies in the "Bills of Adventure" upon Markham's interesting journey afoot, with only a leap-staff for cros-

sing streams, from London to Berwick. One thinks immediately of Kempe, the actor's, famous dance from London to Norwich in 1600, on numerous similar "bills of adventure", and later his journey to Rome, and the frequent journeys of contemporaries to foreign lands on such "bills of adventure" as related, for example, in Ben Jonson's *Every Man out of his Humour*. Similar guarantees on voyages of ships and other undertakings of hazard were common. In many instances the sums adventured amount to neither more nor less than a modern bet. But generally they show the germ of that great modern institution known as an insurance (or assurance) company. The defendants to this suit were, in effect, such an embryonic company, organized by the complainant to assure him certain results upon certain agreed conditions. Such social embryos developed in the next quarter of a century into sturdy insurance organizations, whose powerful progeny now ramify all modern civilization.

Unfortunately, there seem to be no further records extant in this suit. My wife and I have gone through all the records of the Court of Requests for the reign of James I. They had not been previously searched in the course of 300 years, and were prepared for examination at my request. I believe we have found in them all the theatrical records they hold, which I am this year publishing.

With this brief prefatory statement, I desire now merely to present the Gervase Markham documents *in extenso*, which will find their proper historical place in the later discussions of others as well as in my own. All signs of contraction are expanded into italics.

Gervase Markham
vs
Thirty-nine Defendants, chiefly Actors.
Bill.

[Date of filing, *in dorso*] xvvj^{to} die
Maij Anno Regni Jacobi Regis
Angl francie et Hibrnie xxj^{o}
et Scotie lvj^{to}

per warr in Charta. /

To the King*es* moste excellent Ma^{tie}:

In all humble Maner Complayninge sheweth vnto yo^{r} most excellent Ma^{tie} yo^{r}: highnes ffaythfull and obedient Subiecte Gervase Markham of London gent That whereas yo^{r} sayd Subiecte hath heretofore served his

Countrye in yo^{r}: Ma^{tes}: Realme of Ireland and in other Countryes in the place of a Captaine and hath in those services receyved dyu*er*se greevous wound*es* in his bodye whereby yo^{r}: Sub^{te}: was disabled to followe that Course of lyef, and beinge groune pore by reason of his many Childeren and greate Charge of houshoulde desirous by some honest Indevor to rayse vnto hymselfe some meanes whereon to lyve in his oulde yeares aboute some ffyve yeares nowe paste did resolve wth himselfe to vndertake a longe paynfull Chargable and laborious Iorney w^{ch} was to goe on ffoote from yo^{r}: Ma^{tes}: Cyttye of London to yo^{r}: Ma^{ties}: Towne of Berwicke and that yo^{r}: sayd Subiecte in his sayd Intended Iorney shoulde nott goe over any apparente Bridge greate or smale whatsoever and that yo^{r} sayd Subiecte should nott in his sayd Intended Iorney vse dyrectlye or indyrectlye any boate, Shippe, or other Ingin for water more then an ordinarye Leape staffe or staffe to leape wthall neither shoulde swyme any water whatsoever vppon w^{ch} Iorney purposed and made knowne to dyu*er*se seu*er*all p*er*sons dyu*er*se of the sayd p*er*sons weare desireous to deale wth yo^{r}. sayd Subiecte vppon Bills of Adventure Concearneinge his sayd Intended Iorney and therevppon vppon seu*er*all valuable Consideracons to them seu*er*allye by yo^{r}: sayd Subiecte given the p*er*sons hereafter named to witt: / to ffrancis Acton att the white harte in the ould Balye London to Edmond Barbor on Charkenwell hill, to Ambrose Broughton of the Crowne office in the Midle Temple London, to Raphe Keyes att the Crosse Keyes in Knighte Ryder streete London, to Iohn Woode of Beech Lane London, to Iohn Trundle att the nobodye in Barbican, to Henry Gosson over the gate att London bridge, to Henrye Sheppey a Turner in Chauncerye Lane, to Richard Robinson att the vpper end of Shoreditch to Joseph Taylor in Bishoppsgate neare the Spittle, to Roberte Gough on the Banckesyde, to George Burgh att the vpper end of Shoreditch, to William Pattricke on the Banckesyde neare the Bargehouse, to Roberte Leigh in Clarkenwell Close to Richard Perkins att the vpper end of S^{t} Iohns Streete, to Iohn Blanye neare the Red Bull in S^{t} Iohns Streete, to Iohn Cumber in Aldermanburye, to Thomas Haywarde neare Clarkenwell Hill, to Edwarde Shakerley in Clarkenwell Close, to Joseph More att the Harowe in Barbican, to William Carpenter porter at the Marshallsey, to Edwarde Knighte att the George Alley in Gouldinge Lane to William Penn at the George Alley in Gouldinge lane aforesayd, to ffrancke Grace att the George Alley in Gouldinge lane aforesayd to William Cartwrighte att the vpper end

of white Crosse Streete to William Stratford att the vpper end of white Crosse Streete aforesayd, to Richard ffowler in Redcrosse Streete, to Richard Claytone in Goulding Lane, to Abraham Pedle of George Alley in Gouldinge lane aforesayd, to Thomas Taylor of George Alley in Gouldinge Lane aforesayd to Richard Grace in Gouldinge Lane aforesayd, to Edward Bridge att the vpper end of Shoreditch, to Richard Browne of Toothill Streete, to Iohn Lowen of Lambeth, to Iohn Rice of the Bancksyde, to William Robins on Clarkenwell hill, to Thomas Hobbes att the vpper end of Shoreditch to Richard Price in White Crosse Streete to Roberte Keyes of S^{t}: Brydes Lane did seuerallye Assume vnto yo^{r}: Subiecte for themselves theire Executors and Administrators wthin one month after that yo^{r} sayd Subiecte should haue performed the sayd Iorney to paye vnto yo^{r}: sayd Subiecte or his Assignes the somes of monies ffolloweinge To witt the sayd ffraunces Acton Tenn Shillinges the sayd Edmonde Barber two and Twentye shillinges the sayd Ambrose Broughton ffyve shillinges the sayd Raphe Keyes ffyve shillinges the sayd Iohn Woode ffyve shillinges the sayd Iohn Trundle ffyve shillinges the sayd Henry Gosson ffyve shillinges, the sayd Henry Sheppey ffyve shillinges the sayd Richard Robinson Tenn shillinges the sayd Ioseph Taylor ffyve shillinges, the sayd Roberte Goughe ffyve shillinges, the sayd George Burghe ffyve shillinges, the sayd William Pattricke ffyve shillinges, the sayd Roberte Leighe ffyve shillinges. the sayde Richard Perkins ffyve shillinges the sayd Iohn Blany ffyve shillinges, the sayd Iohn Cumber ffyve shillinges the sayd Thomas Heyward ffyve shillinges, the sayd Edwarde Shakerley ffyve shillinges. the sayd Ioseph More ffyve shillinges the sayd William Carpenter ffyve shillinges, the sayd Edwarde Knighte ffyve shillinges, the sayd William Penn ffyve shillinges the sayd ffrancke Grace Tenn shillinges, the sayd William Cartwrighte sixe shillinges the sayd William Stratforde ffyve shillinges the sayd Richard ffowler ffyve shillinges the sayd Richard Claytone ffyve shillinges the sayd Abraham Pedle ffyve shillinges, the sayd Thomas Taylor ffyve shillinges, the sayd Richard Grace ffyve shillinges the sayd Edward Bridge ffyve shillinges, the sayd Richard Browne Eleaven shillinges. the sayd Iohn Lowen Tenn shillinges, the sayd Iohn Rice ffyve shillinges the sayd William Robins ffyve shillinges, the sayd Thomas Hobbes sixe shillinges and Eighte pence the sayd Richard Price ffyve shillinges, the sayd Roberte Keyes ffyve shillinges. / As by theire seuerall Billes of Debte vnder theire seuerall handes testyfyeinge theire sayd seuer-

all Assumpsitt*es* reddye to bee shewed in this hono^{ble}: Courte Cirtanlye and more at large yt doth and maye appeare Which Iorney yo^{r}: sayd Subiecte did p*er*forme vppon the ffowerth daye of October in the Twentyeth yere of yo^{r}: Ma^{tes}: Raigne moste happye over this yo^{r}: Realme of England And yo^{r}: sayd Subiecte hath made good proffe thereof before the then Maior of yo^{r}: Ma^{ties} sayd Towne of Berwicke as by one Certifycate thereof made by the then Maior of the sayd Towne of Berwicke vnder his hande and vnder the Comon Seale of the sayd Towne of Berwicke reddye lykewise to bee shewed in this hono^{ble}: Courte Cirtanlye and more att large yt doth and maye appeare which sayd Certyfycate yo^{r}: sayd Subiecte hath seu*er*allye shewed vnto all the p*er*sons abouenamed and from them seu*er*allye hath demaunded the seu*er*all paymente*s* of the sayd seu*er*all somes Butt they all haue seu*er*allye refused to make paymente thereof vnto yo^{r}: sayd Subiecte Contrarye to all Equitie and good Conscyence In Tender Consideraci*on* whereof and for as much as the sayd seu*er*all somes are soe many that to demaunde them in base Courte*s* by the ordinarye Course of the Lawes woulde occaci*on* multyplycytye of suite*s* att Lawe, and for that yo^{r}: Subiecte is soe verye pore that hee is nott able to vndergoe the Charges of any one of those Suites, and soe yo^{r}: sayd Subiecte shalbe leafte Remedilesse for the Recou*er*ie of his sayd Debtes although hee bee therein Releeveable in Equitie and good Conscyence Maye yt therefore please yo^{r}: moste excellente Ma^{tie}: the p*re*misses Considered to graunte vnto yo^{r}: sayd Subiecte yo^{r}: Ma^{ties}: moste gratous writte of pryvye Seale to bee directed to all the p*er*sons Indebted vnto yo^{r}: Subiecte as aforesayd w^{ch} are abouenamed Comaundinge them and eu*er*ye of them therebye att a Cirtaine daye p*er*sonallye to appeare before yo^{r}: highnes Courte of Whitehall att Westminster then and there to Answeare vnto the p*re*misses And ffurther to stande vnto abyde and p*er*forme such order and dyrecci*on* in the premisses as to yo^{r}: Highnes sayd Counsell shall seeme to be agreable to Righte Equitie and good Conscyence And yo^{r}: sayd Subiecte accordinge to his bounden dutye shall daylye praye for yo^{r}: Ma^{ties}: eternall happynes.

Jer: Molyneux.

Affidavit Book, 21 & 22 James I, Miscellaneous Books, 132.

xxix^{o} die Januarij A^{o} &c 21^{o} et 57^{o}—/

ham ton Paull Tey (messenger of this Court) sent to warne diu*er*se p*er*sons at the sute of Gervis Markham gent: sayeth that on or about the

xxiijth day of May last he warned Richard Clayton, Richard Grace, Will*ia*m Stratford and Abraham Pedle gent (all Acto^{rs} at the fortune neere Golding lane) & one Robt Gough gent on the banksyde in theire seu*er*all p*er*sons, and left seu*er*all notes in wryting for Raphe Keyes wth his wief neere Docto^{rs} Com*m*ons, and for John Trundle at his howse in Barbican, That all & eu*er*y of them should vpon the xxvth day of the same moneth make theire p*er*sonall apparances in this court to answere A bill of complaint at the sute of Gervase Markham gent pl*aintiff*.

London. Charles William Wallace.

Shakespeare-Bibliographie

1909

Mit Nachträgen zur Bibliographie früherer Bände des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Dr. Hans Daffis,

Bibliothekar an der Königl. Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

VORBEMERKUNG.

Die im Vorjahre an dieser Stelle ausgesprochene Bitte, namentlich entlegenere Arbeiten durch einen Hinweis oder noch besser einen Beleg der Bibliographie nutzbar zu machen, ist nicht ungehört verhallt. Den freundlichen Helfern sei hier nochmals gedankt! Die wirksamste Hilfe bot darüber hinaus die unermüdliche Geduld, mit der Herr Geh. Rat Professor Brandl seine Bücherschätze wie seine gütige persönliche Vermittlung zur Verfügung stellte.

I. ENGLAND UND AMERIKA*)

a. Gesamt-Ausgaben

[in Original und Übersetzung]

†**5175** *The Elizabethan Shakespeare.* [Reprinted from the First Folio.] With Introduction and Notes by William Henry Hudson. London: G. Harrap and Co. 4. The Winter's Tale. 1909.

1—3. Vgl. **4812**[15].

†**5176** *'First Folio' Edition.* Edited, with Notes, Introduction, Glossary, List of Variorum Readings, and Selected Criticism, by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. New York: Thomas Y. Crowell and Co., Publishers. 1909.

Vgl. **4813**[15]. — **4353**[44].

*) Ein † vor der betreffenden Nummer bedeutet, daß die Publikation im Original vorgelegen hat.

Neu erschienen: «The Merry Wives of Windsor.» Edited by Ch. Porter and H. A. Clarke (XIX, 228 S.) — «All's Well that Ends Well.» Edited by Ch. Porter and H. A. Clarke (XIX, 216 S.) — «Measure for Measure». Edited by Ch. Porter and H. A. Clarke (XV, 230 S.) — «Anthonie and Cleopatra». Edited by Ch. Porter and H. A. Clarke (XXV, 284 S.) — «Titus Andronicus». Edited by Ch. Porter and H. A. Clarke (XV, 202 S.) — «Tymon of Athens». Edited by Ch. Porter und H. A. Clarke (XV, 204 S.)

†**5177** *The Lamb Shakespeare for the Young.* [Under the General Editorship of Professor J. Gollancz.] London: Chatto and Windus.

Neu erschienen 1909: «Romeo and Juliet». — Vgl. **4821**[15]. — **4346**[14].

5178 *Methuen's Standard Library:* The Works of William Shakespeare. London: Methuen and Co. 1909.

Vol. 8. 9. — Vgl. **4814**[15]. — **4347**[14].

5179 *The New Hudson Shakespeare.* Introduction and Notes by Henry Norman Hudson, edited and revised by Ebenezer Charlton Black (Glasgow) with the Cooperation of Andrew Jackson George (Amherst). Boston and London: Ginn and Co.

Erschienen 1908: «Julius Caesar» (LI, 174 S.) — «The Tragedy of Macbeth» (LXV, 159 S.) — 1909: «King Henry the Fifth» (LV, 176 S.) — School Edition.

Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 45. 1909. S. 362 (Max Förster).

†**5180** *The Old-Spelling Shakespeare.* Being the Works of Shakespeare in the Spelling of the best Quarto and Folio Texts. Edited by F. J. Furnivall and the late W. G. Boswell-Stone. London: Chatto and Windus. New York: Duffield and Co., Publishers.

Vgl. **4816**[15]. — **4349**[14]. — Neu erschienen: «All's Well, That Ends Well». Edited by W. B. Boswell-Stone. Introduction by F. W. Clarke. 1908. (X, 94 S.) — «The Tempest». Edited by F. J. Furnivall. With Introduction by F. W. Clarke. 1908. (XI, 66 S.) — «The History of Henrie the Fourth». Part. I. II. Edited by W. G. Boswell-Stone. With Introduction by F. W. Clarke. 1909. — 2 Vols. (XII, 90; XV, 104 S.)

5181 *Renaissance Edition.* London: Harrap. 1909.

Neu erschienen: «Coriolanus». — «Sonnets and Poems». — Vgl. **4819**[15]. — **4355**[14].

5182 *Shakespeare for Home Reading.* Edited by K. Harvey. London: Routledge 1909.

Vol. 1. «The Merchant of Venice». — 2. «A Midsummer Night's Dream». — 3. «Hamlet, Prince of Denmark. — 4. «As You Like It».

5183 Mr. William *Shakespeare's* Comedies, Histories and Tragedies. Faithfully reproduced in Facsimile from the Edition of 1632. London: Methuen. 1909. (303, 232, 419 S.)

[The Second Folio.]

†**5183**a Shakespeare's ausgewählte Werke bearb. in Yiddish von D. M. Hermelin. New York. (S. Druckermann). 1908. (333 S.)

---

b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

All's Well

†**5184** Shakespeare, W.: «All's Well, That Ends Well. Edited by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. New York: Thomas Y. Crowell and Co., Publishers. (1909). (XIX, 216 S.)

'First Folio' Edition.

†**5185** «All's Well, That Ends Well». Edited by W. G. Boswell-Stone. Introduction by F. W. Clarke. London: Chatto and Windus. New York: Duffield and Company, Publishers. 1908. (X, 94 S.)

The Old-Spelling Shakespeare.

†**5186** Perring, Philip: «All's Well that Ends Well» I, iii, 66—69.

Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 242.

Antonius and Cleopatra

†**5187** Shakespeare, W.: «The Tragedie of Anthonie and Cleopatra». Edited with Notes, Introduction, Glossary, List of Variorum Readings, and Selected Criticism, by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. New York: Thomas Y. Crowell and Co., Publishers (1909). (XXV, 284 S.)

'First Folio' Edition.

†**5188** Dey, E. Merton: «Antony and Cleopatra». I, i, 54—57; I, i, 67—70; II, i, 3—8; II, vi, 137—148; III, xiii, 52—62; V, i, 64.

Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XII. 1909. S. 464—465.

†5189 Dey, E. Merton: «Antony and Cleopatra» III, xiii, 162.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 85.

†5190 Ferrero, Guglielmo: «The History and Legend of Antony and Cleopatra».
The Fortnightly Review. April 1909. S. 633—646. — Vgl. Review of Reviews. April 1909. S. 353.

†5191 Porter, Ch. and Clarke, H. A.: Shakespeare's «Antony and Cleopatra». A Study Program.
Poet Lore. 1909. July/August. S. 315—320.

As You Like It

5192 Shakespeare's Comedy «As You Like It», with Illustrations by Hugh Thomson. London: Hodder and Stoughton. 1909. (180 S.)

5193 Shakespeare, W.: «As You Like It». London: Simpkin. 1909.
Smaller Clasics.

5194 Shakespeare, W. «As You Like It.» Edited by K. Harvey. London: Routledge. 1909. (87 S.)
Shakespeare for Home Reading.

†5195 Dey, E. Merton: «As You Like It», I, iii, 1—9; III, v, 123.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XII. 1909. S. 463—64.

†5196 Herpich, Chas. A.: «As You Like It». II, vii, 147—48; III, ii, 188; IV, i, 105.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 84. Dazu S. 243—44.

Coriolanus

5197 Shakespeare, W.: «Coriolanus». London: Harrap. 1909.
Renaissance Edition.

Hamlet

5198 «The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark». Edited by S. E. Goggin. London: W. B. Clive. 1909. (XLVIII, 208 S.)

5199 Shakespeare, W.: «Hamlet». Edited by K. Harvey. London: Routledge. 1909.
Shakespeare for Home Reading.

5200 «The Tragical Historie of Hamlet, Prince of Denmarke», Shakespeare's Sonnets. Tercentenary Edition. London (1909). Doves Press. (159 S.)
Rez.: The Library. New Series Vol. 10. 1909. S. 448. (A. W. P[ollard].)

†5201 Adams Jr., J. Q.: An unnoted Parody of «Hamlet».
Modern Language Notes. 1909. June.

†5202 Mott: «Hamlet».
Modern Language Notes. Vol. XXIV. 1909. No. 5. (Correspondence.)

†5203 Padelford: «Hamlet» II, 2, 181—87.
Modern Language Notes. Vol. XXIV. 1909. No. 3.

5204 Perlmann, S. M.: Eine neue Hamlet-Auffassung. London. 1909. Druck von J. Narodiczky. (16 S.)

†5205 Reed, Edward Bliss: The College Element in «Hamlet».
Modern Philology. Vol. VI. 1909. S. 453—68.

†5206 Viëtor, Wilhelm: Kin and Kinde in «Hamlet».
Modern Language Notes. Vol. XXIV. No. 5.

Henry IV

†5207 «History of Henry the Fourth», The. P. 1. 2. Edited by F. J. Furnivall. With Introduction by F. W. Clarke. London: Chatto and Windus. New York: Duffield and Comp. 1909. (XII, 90; XII, 104 P.)
The Old-Spelling Shakespeare. [Vol. 14. 15.] (The Shakespeare Library. General Editor I. Gollancz.)

5208 Pollock, Walter Harries: «Equity Stirring». (1 Henry IV, ii, 2.)
Evening Standard (London). 2. 12. 09.

Henry V

5209 Shakespeare, W.: «King Henry the Fifth». Introduction and Notes by Henry Norman Hudson, edited and revised by Ebenezer Charlton Black with the

Cooperation of Andrew Jackson George. Boston and London: Ginn and Co. [1909]. (LV, 176 S.)
The New Hudson Shakespeare.

Henry VI

†5210 Perring, Philip: «Henry VI.» Part III, ii, v.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 85. Dazu: S. 244, 424.

John

†5211 Peacock, Edward: «King John» V, ii.: 'Their thimbles into armed gauntlets change'.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 66.

Julius Caesar

5212 Shakespeare, W.: «Julius Caesar». Introduction and Notes by Henry Norman Hudson, edited and revised by Ebenezer Charlton Black with the Cooperation of Andrew Jackson George. Boston and London: Ginn and Co. [1908]. (LI, 174 S.)
The New Hudson Shakespeare.

Lear

5213 Bradley, A. C.: The Locality of «King Lear», Act I, Scene II.
The Modern Language Review. Vol. 4. 1909. No. 2.

5214 «King Lear». I, iv, 281—83; I, v, 14—19.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 424.

5215 Cox, Edward Godfrey: «King Lear» in Celtic Tradition.
Modern Language Notes. Vol 24. 1909. No. 1. S. 1—6.

†5216 Davey, H.: «King Lear» on the Stage.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XII. 1909. S. 224.

†5217 Sargeaunt, W. D.: «King Lear» I, i: 'Not all the Dukes of watrish Burgundy'.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 243.

†5218 Swinburne, Algernon Charles: Three Plays of Shakespeare. London and New York: Harper and Brothers. 1909. (XVI, 85 S.)
Contents: Publishers' Preface. — King Lear. — Othello. — King Richard II.

†5219 The Chronicle History of King Leir: The Original of Shakespeares «King Lear». Edited by Sidney Lee. London: Chatto and Windus, Publishers. 1909. (XVIII, 131 S.)
The Shakespeare Classics 7.

Macbeth

5220 Shakespeare, W.: «The Tragedy of Macbeth». Introduction and Notes by Henry Norman Hudson, edited and revised by Ebenezer Charlton Black with the Cooperation of Andrew Jackson George. Boston and London: Ginn and Co. [1908]. (LXV, 159 S.)
The New Hudson Shakespeare.

5221 Boas, F. S.: «Macbeth» and «Lingua».
The Modern Language Review. Vol. 4. 1909. No. 4.

†5222 Leblanc-Maeterlinck, Georgette: «Macbeth» at Saint-Wandrille.
The Fortnightly Review. October 1909. S. 605—618.

†5223 Porter, Ch. and H. A. Clarke: Shakespeare's «Macbeth». A Study Program.
Poet Lore. 1909. No. 3. S. 229—238.

Measure for Measure

†5224 Shakespeare, W.: «Measure for Measure». Edited with Notes, Introduction, Glossary, List of Variorum Readings, and Selected Criticism, by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. New York: Thomas Y. Crowell and Co., Publishers (1909). (XV, 230 S.)
'First Folio' Edition.

†5225 «Measure for Measure» I, 2: 'King of Hungary's Peace'.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XII. 1909. S. 170.

†5226 «Measure for Measure» IV, iii: 'Ragozine, a Pirat'.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XII. S. 169, 233.

The Merchant of Venice.

5227 Shakespeare, W.: «The Merchant of Venice». Edited by K. Harvey. London: Routledge. 1909.
Shakespeare for Home Reading.

5228 Shakespeare's «Comedy of the Merchant of Venice», with Illustrations in Colour by Sir J. D. Linton. London: Hodder and Stoughton. 1909. (178 S.)

†**5229** Solomons, Israel: Shylock Tract.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 456. — Vol. XII. 1909. S. 76.

Merry Wives of Windsor

†**5230** Shakespeare, W.: «The Merry Wives of Windsor». Edited with Notes, Introduction, Glossary, List of Variorum Readings, and Selected Criticism, by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. New York: Thomas Y. Crowell and Co., Publishers (1909.) (XIX, 228 S.)
'First Folio' Edition.

†**5231** «The Merry Wives of Windsor». I, iii, 49: 'she carves'.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 243. 424—25.

†**5232** «The Merry Wives of Windsor«: 'Nym and Humour'.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 27, 156.

A Midsummer-Night's Dream

5233 Shakespeare, W.: «A Midsummer Night's Dream». Edited by K. Harvey. London: Routledge. 1909.
Shakespeare for Home Reading.

Much Ado About Nothing

†**5234** Dey, E. Merton: «Much Ado About Nothing», V, i, 16.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XII. 1909. S. 463.

†**5235** Stewart, H. H.: «Much Ado about Nothing». [Essex's Irish Campaign.]
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 69, 154.

Richard II

5236 Shakespeare's Tragedy of «King Richard II.» Edited with Notes and an Introduction by James Hugh Moffatt. New York: The Macmillan Comp. 1909.

5237 Shakespeare, W.: «Richard II.», «Julius Caesar», «Macbeth». Edited with Introduction and Notes by G. S. Gordon. Oxford: Clarendon Press. 1909. (288 S.)

5238 Cook, Albert S.: Six Notes.
Modern Philology. Vol. VI. 1909. No. 4. — Darin zu «Rich. II.» II, 1, 41 ff.

Richard III

†**5239** Wood, Alice J. Perry: The Stage History of Shakespeare's «King Richard the Third». New York: The Columbia University Press. 1909. (X, 186 S.)
Columbia University Studies in English.
Rez.: Literarisches Zentralblatt. 1909. Sp. 1502—03. (M. J. W[olff]). — The Academy. Oct. 16, 1909. S. 632—33.

Romeo and Juliet

5240 Shakespeare, W.: «Romeo and Juliet». Edited by L. E. Wright. London: Chatto and Windus. 1909. 4°
The Lamb Shakespeare for the Young.

†**5241** Pemberton jun., Henry: «Romeo and Juliet»: The Earl of Southampton.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 423—24.

†**5242** Smith, Winifred: A Comic Version of «Romeo and Juliette».
Modern Philology. Vol. VII. No. 2. October 1909. S. 217—20.

The Taming of the Shrew

†**5243** Peacock, Edward: «Thimbles». [Zu «Taming of the Shrew» IV, iii.]
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 66.

The Tempest

†**5244** «The Tempest.» Edited by F. J. Furnivall With Introduction by F. W. Clarke. London: Chatto and Windus. New York: Duffield and Company, Publishers. 1908. (XI, 66 S.)
The Old-Spelling Shakespeare.

5245 Shakespeare, W.: «The Tempest». Edited by A. R. Weekes. London: W. B. Clive. 1908. (XXX, 119 S.)
The University Tutorial Series.
Rez.: Jahrb. d. Deutschen Shakesp.-Gesellsch. Bd. 45. 1909. S. 362ff. (Max Förster).

5246 «The Shake-speare Drama of the Tempest». Edited by Edwin Reed. Illustrations by F. K. Rogers. Boston: The Coburn Press. 1909. (90 S.)

Timon of Athens

†**5247** Shakespeare, W.: «The Life of Tymon of Athens». Edited with Notes, Introduction, Glossary, List of Variorum Readings, and Selected Criticism, by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. New York: Thomas Y. Crowell and Co., Publishers (1909). (XV, 204 S.)
'First Folio' Edition.

Titus Andronicus

†**5248** Shakespeare, W.: «The Tragedie of Titus Andronicus». Edited with Notes, Introduction, Glossary, List of Variorum Readings, and Selected Criticism, by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. New York: Thomas Y. Crowell and Co., Publishers (1909). (XV, 202 S.)
'First Folio' Edition.

Winter's Tale

†**5249** «The Winters Tale». With Introduction and Notes by William Henry Hudson. London: George G. Harrap and Co. (1909). (XLVIII, 210 S.)
The Elizabethan Shakespeare. 4.

c. Nicht dramatische Werke

5250 Shakespeare, W.: Sonnets and Poems. London: Harrap. 1909.
Renaissance Edition.

5251 Shakespeare, W.: Sonnets. London: Sidgwick. 1909.

†**5252** Shakespeare's Sonnets: their Dedication.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XII. 1909. S. 265.

5253 Lee, Sidney: Ovid and Shakespeare's Sonnets. London: John Murray. 1909.
Centenary Number der Quarterly Review. No. 419. P. 455—76. April 1909.
Rez.: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 8. 1909. S. 274—75 (H. Schmidt).

d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

5254 The Children's Shakespeare. London: Frowde. 1909. (56 S.)

5255 Edwardes, Marian: A Pocket Lexicon and Concordance to the Works of Shakespeare. London: Dent. 1909. (VIII, 274 S.)
Supplement to the «Temple Shakespeare».

e. Shakespeareana

5255a Adams, Oscar Fay: A Motley Jest-Shakespearean Diversion. With a Postscript by William J. Rolfe. Boston: Sherman French and Co. 1909. (64 S.)

†**5256** Albright, Victor E.: The Shakesperian Stage. New York: The Columbia University Press. 1909. (XII, 194 S.)

Contents: Introduction. — Chapter I: Miracles and Longer Moralities. — Chapter II: Interludes and Shorter Moralities. — Chapter III: A typical Shaksperian Stage. — Chapter IV: Some Principles of Restoration Staging. — Chapter V: The Shaksperian Method of Stage Presentation. — Chapter VI: The Shakesperian Method of Stage Presentation. — Appendix. — Critical Bibliography. — List of Plays.

†**5257** Alden, Raymond Macdonald: The Development of the Use of Prose in the English Drama: 1600—1800.
Modern Philology. Vol. 7. No. 1. July 1909. S. 1—22. — Zu Shakespeare, 1 Henry IV, I, 2. — Julius Caesar III, 2.

†**5258** Allen, Edward A.: The First Folio of Shakespeare, and the New English Dictionary.
Modern Language Notes. Vol. 24. 1909. No. 2. S. 38—43.

†**5259** Art, Ancient and Modern in the Drama.
The Academy. July 31, 1909. S. 375—77. — [Zu Shakespeares «Lear».]

5260 Bacon, Francis: Essays, Civil and Moral. With Portrait. London: Cassell. 1909. (192 S.)

5261 Bayley, Harold: A New Light on the Renaissance. Displayed in Contemporary Emblems. New York: E. P. Dutton and Co. 1909.

5262 Beaumont, Francis and Fletcher, John: Works. Vol. III.: The Faithful Shepherdess. The Mad Lover. The Loyal Subject. Rule a Wife and Have a Wife. The Laws of Candy. London: George Bell and Sons and A. H. Bullen. 1908. (544 S.)
Variorum Edition (General Editor: H. A. Bullen.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 45. 1909. S. 413 (Max Förster.)

†**5263** Beaumont, Francis and Fletcher, John: Works. In ten Volumes. Vol. VII. The Maid in the Mill. — The Knight of Malta. — Loves Cure, or the Martial Maid. — Women Pleas'd. — The Night-Walker or the Little Thief. — The Text edited by A. R. Waller. Cambridge: University Press. 1909. (394 S.)
Cambridge English Classics.
Rez: [Vol. VI.] Revue critique. Nouv. Série. T. 67. 1909.. S. 417 (Ch. Bastide).

5264 Beaumont and Fletcher: The Knight of the Burning Pestle. Edited with Introduction, Notes and Glossary by Herbert S. Murch. New York: Henry Holt and Co. 1908. (CXIV, 310 S.)
Yale Studies in English, Albert S. Cook, Editor. Vol. XXXIII.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 45. 1909. S. 413—14 (Max Förster).

5265 Beeching, C. H. C.: William Shakespeare: Player, Playmaker, and Poet. A Reply to Mr. George Greenwood. With Facsimiles of the five authentic Signatures of the Poet. New York: Lane Co. (The Bodley Head). 1909. (IX, 104 S.)
Vgl. **4936**[46].

5266 Beeching, Canon H. C.: A Last Word to Mr. George Greenwood.
The «Nineteenth Century» August 1909. — Gegen Greenwood's: The Shakespeare Problem restated **4957**[46]. Vgl. **4936**[46] und Beeching und Greenwood: Rejoinder on behalf of the Defendant.

5267 Boardman, G. N.: Shakespeare. New York 1909. (140 S.)

†**5268** Bohn, William E.: The Decline of the English Heroic Drama.
Modern Language Notes. Vol. XXIV. 1909. S. 49—54.

5269 Booth, William Stone: Some Acrostic Signatures of Francis Bacon, Baron Verulam of Verulam, Viscount St. Alban, together with some others all of which are now for the first time deciphered and published. London: Constable. Boston and New York: Mifflin. 1909. (XII, 631 S.)

5270 Bradley, A. C.: Oxford Lectures on Poetry. London: Macmillan. 1909.
Enthält u. a.: Shakespeare the Man. — The Rejection of Falstaff. — Antony and Cleopatra. — Shakespeare's Theatre and Auditory.

5271 Brereton, Austin: The Life of Henry Irving. With 22 collotype Plates and 21 other Illustrations. 2 vols. London, New York, Bombay and Calcutta: Longmans, Green and Co. 1909.

†**5272** Brown, P. Hume: Literature and History.
The Scottish Historical Review. Vol. VI. 1909. S. 1—12. — [Für Shakespeare wichtig!]

†**5273** Butler, Francis H.: Notes on Shakespeare.
The Academy. June 12, 1909. S. 211. — [Zu Oth.] — ebda. June 19, 1909. S. 234.

†5274 Church, R. W.: Bacon. London: Macmillan and Co. Ltd. 1909. (VIII, 231 S.)
English Men of Letters. — Shakespeare S. 21, 171, 211, 226.

5275 Churchman: Byron and Shakespeare.
Modern Language Notes. Vol. XXIV. No. 4. April 1909.

†5276 Clarke, Cecil: Shakespeare Second Folio in Switzerland.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 366.

†5277 Cobbett on Shakespeare.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 127, 194.

†5278 Coleridge's Lectures on Shakespeare.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XII. 1909. S. 8.

†5279 Collections (of the Malone Society) Part I. II. Printed for the Malone Society by Horace Hart, at the Oxford University Press. 1907—1908.
Contents: Part I.: Notes on the Society's Publications, with Contributions by W. Bang and L. Brandin. — Love Feigned and Unfeigned, a Fragmentary Morality, prepared for Press by A. Esdaile. — The Prodigal Son. a Fragment of an Interlude printed c. 1530. — The Elizabethan Lords Chamberlain by E. K. Chambers. — Dramatic Records of the City of London. The Remembrancia. Edited by E. K. Chambers and W. W. Greg.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 45. 1909. S. 404—05, 408—09 (Max Förster).
Part II.: Notes on the Society's Publications. — Rules for Editors of the Society's Reprints. — Robin Hood and the Sheriff of Nottingham, a dramatic Fragment, c. 1475. — A Play of Robin Hood, for May. Games, printed by Copland, c. 1560. — The Play of Lucrece, a fragmentary Interlude printed c. 1530. — Dramatic Records from the Lansdowne Manuscripts. Edited by E. K. Chambers and W. W. Greg.

5280 Colomb, Colonel: Mr. Nicholas Wake-Spear on «The Baconian Heresy». London: Eyre and Spottiswoode. 1909. (26 S.)

†5281 Cuningham, Henry: Nobson Shakespeare.
The Academy. June 5. 1909. S. 186. — Zu «M. N. D.» V, i, 59.

5282 Cunliffe, J. W.: Gascoigne and Shakespeare.
The Modern Language Review. Vol. 4. 1909. No. 2.

5283 Daniel's Delia and Drayton's Idea. Edited by Arundell Esdaile. London: Chatto and Windus. 1908. (XLII, 177 S.)
The King's Classics, under the General Editorship of Professor Gollancz.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 45. 1909. S. 420 (Max Förster).

†5284 Dey, Edward Merton: Notes on Shakespeare.
The Academy. May 29. 1909 S. 159—61. — Zu «R. and J.» I, 1. 88—89; 234—35; I, 2 101—02; II, iii. 26; IV, iii. 28—29; V, iii. 170; «J. C.» I, ii. 154—55; I, iii. 126—30: «T. N.» I, v. 219; 251—53; «W. T.» I, ii. 74—75; I, ii. 146—50; 157—58; V, i. 12; «Oth.» I, i. 21; I. iii. 262—66; IV, ii. 107; «A. Y. L. I.» II, i. 50; III, ii. 204—07; «L. L. L.» V, i. 37—46; «Lear» III, vii. 59—65.

†5285 Dillon, Viscount: Armour and Arms in Shakespeare.
The Archaeological Journal. Vol. 65. No. 260. December 1908. S. 270—281.

†5286 Dowden, Edward: Is Shakespeare self-revealed?
The Contemporary Review. November. 1909. S. 542—61.

5287 Eaton, Walter Pritchard: The American Stage of To-Day. Boston: Small Maynard and Co. 1909. (338 S.)

5288 Eiloart, Arnold: Shakspere and Tolstoy. By a Lover of Both. London: Garden City Press. 1909.

†5289 Essays, Critical of the Seventeenth Century. Vol. 3. 1685–1700. Edited by J. E. Spingarn. Oxford: Clarendon Press. 1909. (376 S.)
Vol. 1. 2. Vgl. 4946[45]. — Contents of Vol. 3. Robert Wolseley: Preface to Rochester's Valentinian (1685). — Sir William Temple: An Essay upon the Ancient and Modern Learning (1690). — Of Poetry (1690). — Gerard Langbaine: Essay on Dryden, from the Account of the English Dramatic Poets (1691). — John Dennis: The Impartial Critic (1693). — Charles Gildon: Vindication of Paradise Lost (1694). — William Wotton: From Reflections upon Ancient and Modern Learning (1694). — Sir Richard Blackmore: Preface to Prince Arthur (1695). — A Satire against Wit (1700). — William Congreve: Concerning Humour in Comedy (1695). — Jeremy Collier: From A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage (1698) — George Granville: An Essay upon Unnatural flights in Poetry (1701). — Notes. — Addenda and Corrigenda. — Bibliography. — Index.

5290 Fletcher, Giles and Phineas: Poetical Works. Edited by Frederick S. Boas. Vol. 1. 1908 (XXIV, 310 S.). — Vol. 2. 1909. (XXIV, 368 S.) Cambridge: University Press.

Cambridge English Classics.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 419—420 (Max Förster).

5291 Furness, Horace Howard: A Bright Aerial Spirit.
Harvard Graduates' Magazine. April 1909. — Vgl. Review of Reviews. April 1909. S. 360.

5292 Furnivall, F. J. and John Munro: Life and Work of Shakespeare. London: Cassell and Co. 1908. (279 S.)
The Century Shakespeare.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 397—98 (Max Förster).

†**5293** Greenwood, G. G.: The Vindicators of Shakespeare. A Reply to Sir Edward Sullivan.
Nineteenth Century. 1909, June. S. 1038—55.

†**5294** Greg, Walter W.: A Descriptive Catalogue of the Early Editions of the Works of Shakespeare preserved in the Library of Eton College, compiled for the College, and printed by Horace Hart. Oxford: University Press. 1909. (VIII, 27 S.)
Rez.: Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen. Bd. 122. 1909. S. 448 (A. Brandl).

†**5295** Eulenspiegel: Shakespeare and the Modern German Stage.
The Contemporary Review. June 1909. S. 726—37.

5296 Goll, August: Criminal Types in Shakespeare. London: Methuen. 1909. (280 S.)
Das Original **4808**[44]. — Die deutsche Übersetzung **5084**[44].

5297 Greenwood, G. G.: In *re* Shakespeare, Beeching *v.* Greenwood: a Rejoinder on Behalf of the Defendant. London: Lane. 1909. (VIII, 152 S.)

†**5298** Greg, W. W.: Another Baconian Cipher.
The Library (London). New Series Vol. 10. 1909. S. 418—442. — Im Anschluß an W. Stone Booth: Some Acrostic Signatures of Francis Bacon usw. 1909.

†**5299** Gwynn, Stephen: Poetry and the Stage.
The Fortnightly Review. February 1909. S. 337—51.

†**5300** Harris, Frank: The Man Shakespeare and His Tragic Life Story. London: Frank Palmer. 1909. (XIX, 425 S.)
Contents: Introduction. — Book I: Shakespeare printed by himself. Chapter I. Hamlet: Romeo — Jaques. — II. Hamlet — Macbeth. — III. Duke Vincentio — Posthumus. — IV. Shakespeare's Men of Action: the Bastard, Arthur and King Richard II. — V. Shakespeare's Men of Action (continued): Hotspur, Prince Henry, and Henry V. — VI. Shakespeare's Men of Action (concluded): King Henry VI. and Richard III. — VII Shakespeare as lyric Poet: «Twelfth Night». — VIII. Shakespeare's Humour: «Falstaff». — Book II: I. Shakespeare's early Attempts to portray himself and his Wife: Biron, Adriana, Valentine. — II. Shakespeare as Antonio the Merchant. — III—V. Shakespeare's Love-story: the Sonnets: Part I—III. — VI. The First-fruit of the Tree of Knowledge: Brutus. — VII—VIII. Dramas of Revenge and Jealousy: Hamlet. Othello. — IX—X. Dramas of Lust: Part I: Troilus and Cressida. II: Antony and Cleopatra. — XI. The Drama of Madness: Lear. — XII: The Drama of Despair: Timon of Athens. — XIII. The Latest Works: All Copies: «Winter's Tale»; «Cymbeline»; «The Tempest». XIV—XV. Shakespeare's Life: Part I. II. — Index.
Rez: Westminster Gazette. 13. Nov. 1909. — La Tribuna (Rom). 24. Nov. 1909. — The Observer (London). 21. Nov. 1909. — Vossische Zeitung (Berlin). 30. 11. 1909.

†**5301** Helmholtz-Phelan: Anna Augusta: The Staging of the Court Drama to 1595.
Publications of the Modern Language Association of America. Vol. 24. 1909. (New Series Vol. 17.) S. 185—206.

†**5302** History, The Cambridge of English Literature. Edited by A. W. Ward and A. R. Waller. Vol. III. Renascence and Reformation. Cambridge: University Press. 1909. (XII, 587 S.)
Chapter XII: The Elizabethan Sonnet. By Sidney Lee. — XIV: Elizabethan Criticism. By George Saintsbury. — XV: Chroniclers and Antiquaries. By Charles Whibley. — XVI: Elizabethan Prose Fiction. By J. W. H. Atkins. — XX: The Language from Chaucer to Shakespeare. By J. W. H. Atkins. — Vgl. außerdem über Shakespeare Index S. 582 f.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1909. Sp. 3174—3178 (Richard Wülker).

5303 History, The Cambridge of English Literature. Edited by A. W. Ward and A. R. Waller. Vol. IV. Prose and Poetry. — Sir Thomas North to Michael Drayton. — Cambridge: University Press. 1909. (XII, 582 S.)

5304 Hookham, George: The Shakespearean Problem.
The National Review. September 1909.

5305 Hubbard, George: The Site of the Globe Theatre of Shakespeare.
Journal of the Royal Institute of British Architects. November 1909.

5306 Hume, M.: Some Spanish Influences in Elizabethan Literature.
Transactions of the Royal Society of Literature. Vol. XXIX. No. 1.

†**5307** Illustrations of Shakespeare.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XII. 1909. S. 84—85.

†**5308** Inaccuracies, Literary.
The Academy. July 17, 24, 1909. — [Zu Shakespeare. S. 319.]

5309 Introduction to Early Welsh, An. By the late John Strachan. Manchester: At the University Press. 1909. (XVI, 294 S.)
Enthält die alte kymrische Fassung der Lear-Sage.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 392 (Max Förster).

†**5310** Jaggard, William: False Dates in Shakespearian Quartos.
The Library (London). New Series. Vol. 10. 1909. S. 208—11.

5311 Johnson, C. F.: Shakespeare and his Critics. Boston: Houghton, Mifflin Co. 1909. (XI, 386 S.)

5312 Jones, E. E.: John Bale's Drama God's Promises.
Diss. phil Erlangen. 1909. (40 S.)
Rez.: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 122. 1909. S. 446—47 (A. Brandl).

5313 Jusserand, J. J.: A Literary History of the English People from the Renaissance to the Civil War. Vol. III. London: Unwin. 1909.
Rez.: The Nation (London). December 4, 1909. (Augustus Jessopp).

5314 Jusserand, J. J.: The English Novel in the Time of Shakespeare. Translated from the French by Elizabeth Lee. London: Fisher Unwin 1909.

5315 Lamb, Charles and Mary: The Works in Prose and Verse. Edited by Thomas Hutchinson. Vol. I, 2. London, New York, Toronto and Melbourne: H. Frowde. 1908. (Oxford University Press.)
Oxford Edition. — Vol. 2: Tales from Shakespeare. S. 1—253.

5316 Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. London: Frowde 1909. (264 S.)

5317 Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. Illustrated by Arthur Rackham. New Edition. London: Dent. 1909. (316 S.)

5318 Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. Illustrated. London: Siegle and Hill. 1909. (402 S.)

5319 Lamb, Charles and Mary. Tales from Shakespeare. Second Series. With Introductions and Notes by C. D. Punchard. London: Macmillan. 1909. (160 S.)

5320 Lanier, S.: Shakespeare and his Forerunners: Studies in Elizabethan Poetry and its Development from Early English; Complete in one Volume. New York: Doubleday, Page and Co. 1909.

5321 Law, The Partiall. A Tragi-Comedy by an Unknown Author (circa 1615—30). Now first printed from the Original Manuscript. Edited by Bertram Dobell. London: Published by the Editor. 1908. (XIX, 130 S.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 414—17 (Max Förster).

5322 Lee, Sidney: The Impersonal Aspect of Shakespeares Art. London: English Association. 1909. (20 S.)
English Association. Leaflet 13.

5323 Lee, Sidney: A Life of William Shakespeare. With Portraits and Fac similes. New and revised Edition. New York: The Macmillan Company. [1909.] (IX, 496 S.)

†**5324** Lee, Sidney: The Shakespeare Quartos.
The Athenæum. Jan. 2, 1909. — Dazu Alfred W. Pollard, ebda. Jan. 9, 1909. — Sidney Lee, ebda. Jan. 16. 1909. — W. W. Greg. Jan. 23, 1909 and Jan. 30, 1909.

5325 MacCallum, M. W.: Shakespeare's Roman Plays and their Background. London: Macmillan and Co. 1909.

5326 Mackail, J. W. The Springs of Helicon. A Study in the Progress of English Poetry from Chaucer to Milton. London: Longmans. 1909. (220 S.)

†**5327** Mc Elwaine, P. A.: Legal References in Shakespeare.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XII. 1909. S. 382—83.

5328 Middleton, Thomas and Rowley, William: The Spanish Gipsie and All's Lost by Lust. Edited by Edgar C. Morris. Boston, U. S. A. and London: D. C. Heath and Co. 1908. (I, 268 S.)
The Belles-Lettres Series, Section III: The English Drama. General Editor: George Pierce Baker.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 45. 1909. S. 414 (Max Förster).

5329 More's Utopia. By A. W. Leyland. London: The Normal Press. [1908.] (XV, 112 S.)
Normal Tutorial Series.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 421 (M. Förster).

5330 The Utopia of Sir Thomas Morus. (Robinson's Translation.) Edited by R. R. Rusk. London: W. B. Clive, University Tutorial Press. [1908.] (XXXII, 145 S.)
The University Tutorial Series.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 421.

5331 More's Utopia, translated by Ralph Robinson; with Introduction, Text and Notes, Examination Questions, and Index. Edited by David Salmon. London: Ralph, Holland and Co. 1908. (LVIII, 175 S.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 421 (Max Förster).

5332 Sir Thomas More's Utopia. Edited, with Introduction and Notes, by J. Churton Collin. Oxford: Clarendon Press. 1904. Special Reissue, Northern Universities Matriculation and Teacher's Certificate. 1909. (LII, 283 S.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 421 (Max Förster).

5333 Sir Thomas More's Utopia, translated by Ralph Robinson. Edited from the first Edition with Introduction and Notes by Robert Steele. London: Chatto and Windus. 1908. (XVI, 260 S.)
The King's Classics.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 421 (Max Förster).

5334 Mumby, Frank A.: The Girlhood of Queen Elizabeth: A Narrative in Contemporary Letters. With an Introduction by R. S. Rait. Illustrated. London: Constable and Co. 1909.
Rez.: The Academy. Nov. 6, 1909. S. 706.

5335 Nason, Arthur Huntington: Heralds and Heraldry in Ben Jonson's Plays, Masques, and Entertainments. New York: University Heights. 1907. (164 S.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 374—376 (Alfred von Mauntz.)

†**5336** Nel Mezzo: Dickens: Shakespeare: «Woodbine».
Notes and Queries Tenth Series. Vol. XII. 1909. S. 281. — (Dazu ebda. S. 333, 411.)

†**5337** The Old Wives Tale. 1595. Chiswick: Malone Society. 1908. (IX S., 22 Bl.)
The Malone Society Reprints.

†**5338** Oliphant, E. H. C.: Shakespeare's Plays: An Examination. III. IV.
The Modern Language Review. Vol. 4. 1909. S. 190—199; 342—351. — Vgl. **4984**[46].

5339 O'Neill, Rev. George: Could Bacon have written the Plays? A brief Study of Characteristics. London: Ponsonby. 1909. (31 S.)

5340 Otway, Thomas: The Orphan and Venice Preserved. Edited by Charles F. McClumpha. Boston, U. S. A. and London: D. C. Heath and Co. [1908.] (XL, 351 S.)
The Belles-Lettres Series, Section III: The English Drama. General Editor: G. P. Baker.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 45. 1909. S. 419 (Max Förster).

5341 A Petite Pallace of Pettie his Pleasure containing Many Pretie Histories by him Set Forth in Comely Colours and Most Delightfully Discoursed. London: Chatto and Windus. 1908. 2 Vols. (XXXI, 197 and 199 S.) 2 Faks.
The King's Classics.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 422 (Max Förster).

5342 Parthenia, or The First Music ever Printed for the Virginals. Composed by Three Famous Masters William Byrd, Dr. John Bull, and Orlando Gibbons. Translated into Modern Notation and edited by Edward F. Rimbault. London. Printed for the Members of the Musical Antiquarian Society. Re-Issued by W. Reeves, Music Publisher. London. [1908.] (12 unpag. und 50 pag. S.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 406 (Max Förster).

†**5343** Poël, W.: Shakespeare's Jew and Marlowe's Christians.
Westminster Review. 1909. January. S. 54—64.

†**5344** Pollard, Alfred W.: Shakespeare Folios and Quartos. A Study in the Bibliographie of Shakespeare's Plays. 1594—1685. With 37 Illustrations. London: Methuen and Co. 1909. (VII, 175 S.)

†**5345** Pollock, John: Did Bacon sign Shakespeare?
Cornhill Magazine. November 1909.

5346 Pollock, Walter Harries: Impressions of Henry Irving gathered in Public and Private during a Friendship of many Years. With a Preface of H. B. Irving. London: Longmans, Green and Co. 1908. (VII, 140 S.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 352 (R. Fischer).

5347 Raleigh, Walter: Shakespeare. London: Macmillan and Co. Ltd. 1909. (304 S.)
Eversley Series. (Neudruck von **4547**a.) Vgl. Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 398.

5348 Robertson, John M.: Montaigne and Shakespeare. And other Essays on Cognate Questions. London: Black. 1909. (366 S.)
Vgl. F. G. Bettgany: Shakespeare's Agnosticism. Sunday Times. October 17, 1909.

†**5349** Scholderer, Victor: The Development of Shakespeare's Fools.
The Library. (London.) New Series. Vol. 10 1909. S. 201—207.

†**5350** The Shakspere Allusion-Book: A Collection of Allusions to Shakspere. From 1591 to 1700. Vol. 1.; 2. Originally compiled by C. M. Ingleby, Miss L. Toulmin Smith, and by Dr. F. J. Furnivall, with the Assistance of The New Shakspere Society and now reedited, revised, and re-arranged, with an Introduction. by John Munro. London: Chatto and Windus, Duffield and Company. New York Publishers. 1909.
Contents of Vol. 1: Introduction. — Chronological List of Shakspere Allusions, 1591—1649. Allusions 1591—1649. Vol. II: Chronological List of Allusions 1650—1700. Allusions 1650—1700. Appendix A. List of Exclusions. B. Shakspere's Influence on other Writers. C. 'The New Metamorphosis'. D. Bodenham's 'Belvedere'. Table of Shakspere Quartos. Entries of Shakspere's Works in the Stationers' Registers, 1593—1640. Notes. List of Shakspere Works referred to. List of Shaksperes Works showing the Number of Allusions to each. Index.

†**5351** Shakespeare, and the School of Assumption.
The Library (London). New Series Vol. 10. 1909. S. 314—327. — Im Anschluß an Mark Twain's: Is Shakespeare dead?

†**5352** Shakespeare at Stratford.
The Athenæum. April 24, 1909. — May 1, 1909. — May 8, 1909. — May 15, 1909.

†**5353** The Shakespeare Classics. London: Chatto and Windus; New York: Duffield and Co. Publishers. 1909.
Vol. XIX, XX: Shakespeare's Plutarch: Edited by C. F. Tucker Brooke.
Vgl. **4995**a.

†**5354** Shakespeare and Ensor.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 210, 334. — Vol. XII. 1909. S. 253.

5355 Shakespeare Handbook, A. London: Routledge. 1909.

†**5356** The Shakespeare Library. General Editor I. Gollancz. London: Chatto and Windus. New York: Duffield and Co., Publishers. 1909.
[I.] The Old Spelling Shakespeare. [II.] The Shakespeare Classics.

†**5357** Shakespeare, Thomas. 1613.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 310.

†**5358** Shakespeare's Descendants.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 346—47.

†**5359** Shakespeare's Plutarch: Edited by C. F. Tucker Brooke. Vol. 1, 2. London: Chatto and Windus. 1909.
Vol. 1. Containing the main Sources of Julius Caesar. Vol. 2. Containing the main Sources of Antony and Cleopatra and of Coriolanus.
The Shakespeare Classics. 19, 20. (The Shakespeare Library II, 19, 20.)

5360 Shakespeare Problem, The. A Paper for Students. By E. A. London: Simpkin. 1909. (24 S.)

5361 Sharp, R. Farquharson: A Short History of the English Stage. From its Beginnings to the Summer of the Year 1908. London: W. Scott. 1909. (364 S.)

5362 Shakespeareana, New, A Critical Contemporary and Current Review of Shakespearean and Elizabethan Studies. Conducted by The Shakespeare Society

of New York. Vol. 8 (No. 1—4. 1909.). New York: City and Westfield, New Jersey, U. S. A. 1909. (138 S.)

(Umschlagtitel: New Shakespeareana. [Issued Quarterly.] Weder Irrgläubig noch Altgläubig, nur Shakespeare. An International Review of Shakespearean and Dramatic Study, conducted by The Shakespeare Society of New York, and published for them by The Shakespeare Press of Westfield, New Jersey, U. S. A.)

Contents for Vol. 8. No. 2. May 1909.

I. Frontispiece. — Shakespeare in the Spirit World.
II. Other Shakespeare Ciphers: Mrs. Ashmead Windle. Dr. Orville E. Owen. Mr. Samuel Cabot. Mrs. Elizabeth Wells Gallup. The Verulam Society. The Mendenhall Style Curves. A further Chapter of Dr. Morgan's Autobiography. Dr. Appleton Morgan.
III. Topical Allusions in the Sonnets and the Identity of the Persons to whom the Sonnets were addressed. Henry Pemberton Jr.
IV. Marginalia. An early possible Source for Shakespeare's King Lear. Death of Algernon Charles Swinburne, and of William H. Edwards.
V. Books Received.

Contents for Vol. 8. Nr. 3. September 1909.

I. An alleged Contemporary Statuette of Shakespeare. Frontispiece.
II. Concerning the Yeoman of the Wardrobe. Henry Pemberton, Jr., Esq. — Textual Criticism in the Land where it is always Afternoon. John Pool, Esq.
III. Marginalia. A forgotten Contemporary of Shakespeares. — Imitators Unconsciously of Shakespeare. — Several Cyphers too many. — Optical Allusions. — An Anecdote of Richard Mansfield. — Death of Edward Merton Dey. — Death of Hon. Charles E. Phelphs. — Death of Starr Hoyt Nichols, Esq.
IV. Books Received.

Contents for Vol. 8. No. 4. December 1909.

I. Frontispiece. Portrait of Hon. Willis Vickery, President of the New York Shakespeare Society.
II. The Discoveries in the London Public Records Office to date. The Suit of Thomasina Osteler v. Heminges. The Value and Amount of Shakespeare's Holding in the Globe and Blackfriars Theatre. The Location of the Globe, etc. (Illustrated.) Charles William Wallace.
III. Portrait of Dr. Wallace.

†**5363** Sheavyn, Phoebe: The Literary Profession in the Elizabethan Age. Manchester: University Press. 1909. XI, 222 S.

University of Manchester Publications. No. XLIX.

Contents: Introduction — Chapter I.: Writers and Patrons. — II: Writers and Official Censors. — III.: Authors and Publishers. — IV.: Authors and the Theatre. — V.: Authors and Supplementary Means of Livelihood. — VI.: Personal Relations amongst Authors. — VII.: Authors and Readers. — Appendix. — Index.

Shakespeare: S. 29. 53, 55, 68, 69, 89, 94, 126, 172. 205. Außerdem s. das Register S. 219.

5364 Skelton, John: Magnyfycence. A Moral Play. Edited by Robert Lee Ramsay, Ph. D., From the Edition in Univ. Library, Cambridge. With Introduction, Notes, and Glossary. London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co. 1906. (Issued in 1908.) (CC, 100 S.)

Early English Text Society, Extra Series. XCVIII.

Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 377—381 (Friedrich Brie.)

†**5365** Spearing, Evelyn M.: The Elizabethan 'Tenne Tragedies of Seneca'.

The Modern Language Review. Vol. 4. No. 4. July 1909. R. 437—61.

†**5366** Stopes, Charlotte C.: "Mr. Shaxspere, one Book". 1595.

The Athenæum. Jan. 23, 1909. — Vgl. 'Stratfords Bookless Neighbourhood', Athenæum. Febr. 23, 1907.

†**5367** Stopes, Charlotte Carmichael: Burbage's "Theatre".

The Fortnightly Review. July 1909. S. 149—59.

†**5368** Stronach, George: Shakespeare in London.

The Academy. Oct. 23, 1909. S. 662.

5369 Sturtevant: A New Trace of Shakespeare's Influence upon Schiller's Wallenstein.

Modern Language Notes. Vol. 24. 1909, No. 5.

5370 Sullivan, Sir Edward: Francis Bacon as a Poet.

The Nineteenth Century. August 1909.

5371 Sullivan, E.: The Defamers of Shakespeare.

Nineteenth Century. 1909. No. 385. March. S. 419—34. April. S. 630—47. — Gegen Greenwood.

†**5372** Swinburne, Algernon Charles: Shakespeare. Written in 1905 and now first published. Oxford: University Press, Henry Frowde. 1909. (83 S.)

5373 Tannenbaum, Saml. A.: The Shakspere Coat-of-Arms. Printed and published for the Author by the Tenny Press, New York. 1908. (20 S.)
Nur in 50 Exemplaren «for private distribution» gedruckt. —
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 400 (Max Förster).

5374 Tannenbaum, S. A.: Was William Shakespeare a Gentleman? Some Questions in Shakespeare's Biography determined. New York: Tenny Press. 1909. (29 S.)

5375 Temple, Sir William: Upon the Gardens of Epicurus, with other XVIIth Century Garden Essays. Introduction by Albert Forbes Sieveking. London: Chatto and Windus. 1908. (LXXI, 272 S.)
The King's Classics.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 369—72 (Marie Gothein).

5376 Theobald, W.: The Classical Element in the Shakespeare Plays. London: R. Banks. 1909. (408 S.)

†**5377** Thiselton, Alfred E.: Notes on Shakespeare.
The Academy. June 12, 1909. S. 211. — Zu «M. N. D.», V 1, 59. — Vgl. Cunningham, Henry.

5378 Thomson, J. C.: Bibliography of the Writings of Charles and Mary Lamb. Hull: J. R. Tulin. 1908.

†**5379** Thorn-Druby, G.: Shakespeare Allusions.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 465. — Vol. XII. 1909. S. 307, 465—66.

†**5380** Tolman, Albert H.: Alternation in the Staging of Shakespeare's Plays.
Modern Philology. Vol. VI. 1909. S. 517—34.

†**5381** The Tragical Reign of Selimus. 1594. Chiswick: Malone Society. 1908. (VIII S., 38 Bl.)
The Malone Society Reprints.

5382 Tucker, S. M.: Verse Satire in England before the Renaissance. New York: Columbia University Press. 1909.

5383 Turbervile's Booke of Hunting 1576. Oxford: Clarendon Press. 1908. (254 S.)
Tudor and Stuart Library.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 406 (Max Förster).

5384 Twain, Mark: Is Shakespeare dead? From my Autobiography. London and New York: Harper Brothers. 1909. (154 S.)

†**5385** Wallace, Charles William: The Children of the Chapel at Blackfriars 1597—1603. Introductory to the Children of the Revels, their Origin, Course and Influences. A History based upon original Records, Documents and Plays being a Contribution to Knowledge of the Stage and Drama of Shakespeare's Time. Lincoln 1908. (XVI, 207 S.)
Diss. phil. Freiburg i. Br. 1909.
Aus: University of Nebraska Studies. Vgl. **4997**[41].
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 323—26 (A. Brandl).

†**5386** Wallace, Charles William: Globe Theatre Apparel. o. O. 1909. (11 S.)
[Privatdruck.]

†**5387** Wallace, Charles William: Advance Sheets from Shakespeare, the Globe, and Blackfriars. Stratford-upon-Avon: Shakespeare Head Press. 1909. (16 S.)
[Privatdruck.]
Vgl. The Times (London). 2. 10. 1909. — Financial News (London). 11. 10. 1909. — Morning Post (London). 6. 11. 1909. — The Saturday Review (London). 13. 11. 1909. — Daily Chronicle (London). 6. 10. 1909.

5388 Ware, Sedley Lynch: The Elizabethan Parish in its Ecclesiastical and Financial Aspects. Baltimore: The Johns Hopkins Press. 1908. (93 S.)
Johns Hopkins University Studies in Historical and Political Science, Ser. XXVI, 7—8.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 407 (Max Förster).

5389 Watson, Foster: The English Grammar Schools to 1660: their Curriculum and Practice. Cambridge: University Press. 1908. (X, 548 S.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 45. 1909. S. 381—85 (S. Blach).

†**5390** Wherry, George: Julius Caesar's Deafness.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 243. — Dazu: S. 425.

†**5391** Wilmshurst, T. B.: Shakespeare in French.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XI. 1909. S. 84, 158, 212. — Im Anschluß an Emile de Montéguts Übersetzung.

5392 Wilson's Arte of Rhetorique 1560. Edited by G. H. Mair. Oxford Clarendon Press. 1909. (XXXV, 236 S.)
Tudor and Stuart Library.

†**5393** Wilson, John Dover: Euphues and the Prodigal Son.
The Library (London). New Series. Vol. 10. 1909. S. 337–361. — «'Acolastus' as the basis of 'Euphues' and Greene's repentant pamphlets, as the forerunner of ... Hamlet'».

5394 Woodward, W. H.: Studies in Education during the Age of the Renaissance 1400—1600. Cambridge: University Press. 1906. (XX, 336 S.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 385—86 (S. Blach).

II. DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH-UNGARN, SCHWEIZ

a. Gesamt-Ausgaben

[in Original und Übersetzung]

†**5395** Shakespeare in deutscher Sprache. Herausgegeben, zum Teil neu übersetzt von Friedrich Gundolf. Berlin: Georg Bondi.
1909 erschien: Band II: Romeo und Julia. — Othello. — Der Kaufmann von Venedig. — Band III: König Johann. — Richard der II. — König Heinrich der IV. Erster Teil.
Vgl. **5018**[46].
Rez.: Die Zukunft (Berlin). Bd. XVII. 1909. No. 30. S. 128—32 (Max Meyerfeld). — Wissen und Leben (Bern). Bd. IV. H. 1 (Konrad Falke). — Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Jg. 23. 1909. S. 732—34 (Gotthold Klee). — Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 122. 1909. S. 448—49 (A. Brandl). — Berliner Börsen-Courier. 28. 11. 1909. — Hamburger Nachrichten. 5. 9. 1909.

†**5395a** Shakespeares Werke. Neue ill. Ausgabe in 2 Bänden. Übersetzt von August Wilhelm v. Schlegel und Ludwig Tieck. Mit Vorwort und Einleitung von Prof. Dr. Karl Macke und Illustrationen von Prof. W. v. Kaulbach u. a. Bd. 1. 2. 12. Aufl. Berlin: Herlet [1909].

5396 Wielands gesammelte Schriften. Hrsg. von der deutschen Kommission der Königl. preußischen Akademie der Wissenschaften. II. Abtg. Übersetzungen. 2. Bd. Shakespeares theatralische Werke. 3., 4. u. 5. Tl. Hrsg. von Ernst Stadler. Berlin: Weidmann. 1909. (V, 601 S.)
Bd. 1. Vgl. **5019**[45].

5397 Stadler, Ernst. Wielands Shakespeare. Straßburg: Trübner. 1909.

5398 Diesterweg's Neusprachliche Reformausgaben. Frankfurt a. Main. Diesterweg.
VIII. The Merchant of Venice. With Introduction and Notes by William Henry Hudson. (XLVII, 181, 26 S.)
IX. The Tragedy of Julius Caesar. With Introduction and Notes by William Henry Hudson. (XLI, 168, 27 S.)
X. Love's Labour's Lost. With Introduction and Notes by William Henry Hudson. (LIII, 174, 28 S.)
The Elizabethan Shakespeare.

5399 Shakespeare remekei. Bevezetéssel ellátte Alexander Bernát dr. John Gilbert rajzaival. IV. Köt. János Király. — Macbeth. — III. Richard. Budapest. 1909.

b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

The Comedy of Errors

†**5400** Lang, Friedrich: Shakespeare's «Comedy of Errors» in englischer Bühnenbearbeitung mit besonderer Berücksichtigung der vor der ersten Drucklegung von fremder Hand gemachten Interpolationen. Rostock: H. Wessel. 1909. (103 S.)
= Diss. phil. Rostock.

Coriolanus

5401 Shakespeare: William: Coriolanus. Für den Schulgebrauch hrsg. von Gustav Krüger. Leipzig: G. Freytag. Wien: F. Tempsky. 1909. (224 S.)

†**5402** Feuchtwanger, Lion: «Coriolan» in München.
Die Schaubühne (Berlin). Jg. V. Bd. I. 1909. S. 434—35.

5403 Röder, Leonhard: Shakespeare's «Coriolanus» als Schullektüre. Nürnberg: (J. L. Schrag). 1909. (38 S.)
Programm.

†**5404** Schaumberg, Georg: Zur Bühnengeschichte des «Coriolan».
Münchener Neueste Nachrichten. 21. 3. 1909.

Cymbeline

5405 Lücke, F.: Über Bearbeitungen von Shakespeare's «Cymbeline».
Diss. phil. Rostock 1909. (178 S.)

Hamlet

5406 Alfa: Az új Hamlet. Budapesti Hirlap. 1909. 11 sz.
(A Magyar Színház Hamlet-előadásáról.)

5407 Bleibtreu, Karl: «Hamlet».
Die Gegenwart (Berlin). 1909. No. 7.

†**5408** Conrad, Hermann: Hamlet der Held.
Zeitung f. Literatur, Kunst u. Wissenschaft. Beilage zum Hamburgischen Korrespondenten. 1909. No. 8.

†**5409** Conrad, Hermann: Josef Kainz als «Hamlet». (Neues Schauspielhaus.) [Berlin].
Preußische Jahrbücher. Bd. 135. 1909. S. 538—45.

†**5410** Döring, A.: Das Lebensalter Hamlets.
Vossische Zeitung (Berlin). 3. August 1909. Morgen-Ausgabe.

†**5411** Eckertz, Erich: Hamlet und Nietzsches Zarathustra.
Münchener Neueste Nachrichten. 1909. No. 327.

†**5412** Eulenberg, Herbert: Gutachten des ehrsamen Ritters Horatio über den Geisteszustand des Prinzen Hamlet.
«Der Tag» (Berlin). 1909. No. 261. — Im Anschluß an Reinhardts «Hamlet»-Aufführung.

5413 Faktor, Emil: Dramaturgische Schmerzen der Hamletforschung.
Allgemeine Zeitung (München). 1909. No. 25.

†**5414** (Jacobsohn, Siegfried): «Hamlet».
Die Schaubühne. Jg. V. 1909. No. 43. S. 420—22. — Neueinstudierung des Berliner «Deutschen Theaters».

†**5415** (Jacobsohn, Siegfried): Kainzens «Hamlet».
Die Schaubühne (Berlin) Jg. V. Bd. 1. 1909. S. 162—64.

†**5416** (Jacobsohn, Siegfried): Reinhardt in München. 1. «Hamlet».
Die Schaubühne (Berlin). Jg. V. 1909. No. 26/27. S. 10—12.

†**5417** Landsberg, Hans: «Hamlet» auf der deutschen Bühne.
Berliner Börsen-Courier. 1909. No. 485. — Im Anschluß an Weilen's Buch.

†**5418** Luft, Hermann: Die Weltanschauung des «Hamlet». Leipzig: Xenien-Verlag. 1909. (76 S.)
Inhaltsübersicht: I. König Hamlet. — II. König Claudius. — III. Hamlet. 1. Charakteranlage. — 2. Charakterentfaltung. — 3. Das objektive Hamletproblem. — 4. Das subjektive Hamletproblem. — Der technische Aufbau der Tragödie.

†**5419** Meier, Konrad: Zum Urhamlet.
Beiblatt zur Anglia. Bd. 20. 1909. No. IV. S. 119—21. — Vgl. ebda. Bd. 16. S. 54.

†**5420** Rahner, Rich.: Ophelia in Shakespeares «Hamlet». Eine psychologisch-psychiatrische Studie. Leipzig: Xenien-Verlag. 1910. (30 S.)

†**5421** Weilen, A. v.: Der «Hamlet» in Dresden.
Neue Freie Presse (Wien). 1. Juni 1909.

†**5422** Wetz, W.: Wissenschaftliche Behandlung und künstlerische Betrachtung. — Das Corpus Hamleticum.
Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. N. F. Bd. XVII. 1909. S. 273—98. — Bedenken gegen Schick's Plan. Vgl. **4603**[44]. **4258**[43].

5423 Widmann, W.: Die «Hamlet»-Aufführungen in München seit 1777.
Augsburger Abendzeitung. Beilage: Der Sammler 72.

†5424 Winds, Adolf: «Hamlet» auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin: Verlag der Gesellschaft für Theatergeschichte. 1909. (VII, 234 S.)
= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. 12.
Rez.: Das literarische Echo. Jg. 12. 1909. Sp. 413 (Ludwig Fränkel). — Der neue Weg (Berlin). Jg. 38. 1909. S. 730 (Paul Tyndall).

†5425 Zimmermann, Felix: Dresdner Schauspiel.
Die Schaubühne (Berlin). Jg. V. Bd. I. 1909. S. 321. — Zur Aufführung des Haml. im Hoftheater.

Henry VI

†5426 Conrad, Hermann: Entstehung des zweiten und dritten Teiles von Shakespeares «Heinrich VI.».
Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 8. 1909. S. 481—515.

John

†5247 Feuchtwanger, Lion: Aus München.
Die Schaubühne (Berlin). Jg. V. Bd. I. 1909. S. 594—95. — Aufführung von «König Johann».

Julius Caesar

5428 Shakespeare, William: «The Tragedie of Julius Caesar». With Introduction and Notes by William Henry Hudson. Frankfurt a. M.: M. Diesterweg. 1909. (XLI, 168 u. 27 S.)
Diesterwegs neusprachliche Reformausgaben, hrsg. von M. F. Mann. 9.
(The Elizabethan Shakespeare.)

†5429 Conrad, Hermann: Josef Kainz als Antonius in Shakespeares «Julius Caesar». (Neues Schauspielhaus.) [Berlin].
Preußische Jahrbücher. Bd. 135. 1909. S. 380—83.

†5430 Eidam, Christian: Über den Monolog des Brutus (Shakespeares «Julius Caesar» II, i, 63—69).
Deutsche Revue. April 1909. (7 S.) — Vortrag, gehalten bei der öffentlichen Festsitzung der 5. Hauptversammlung des Bayrischen Neuphilologen-Verbandes am 13. April 1908 in Würzburg.

5431 Holzer, G.: Ein Kommentar zu Shakespeares Drama «Julius Caesar». In Bacon'scher Beleuchtung versucht. Heidelberg 1909. Rössler & Herbert. (48 S.)
= Wissenschaftl. Beilage zum Jahresbericht der Oberrealschule Heidelberg 1908/09.
Rez.: Das literarische Echo. Jg. 12. 1909/10. Sp. 412—13 (Ludwig Fränkel).

†5432 Moly, Thomas: Die Forumszene.
Die Schaubühne. Jg. V. 1909. No. 42. S. 401—03.

5433 Petkovic, J.: Voltaires Tragödie «La mort de César» verglichen mit Shakespeares «Julius Caesar».
Programm Wien 1909. (21 S.)

5434 Prölss, Robert: Shakespeares «König Lear». Leipzig: E. Wartig. 1909. (189 S.)
Düntzer und Prölss: Erläuterungen zu den Klassikern. 97. Bändchen.

Love's Labour's Lost

5435 Shakespeare, William: «Love's Labour's Lost». With Introduction and Notes by William Henry Hudson. Frankfurt a. M.: M. Diesterweg. 1909. (LIII, 174 u. 28 S.)
Diesterwegs neusprachliche Reformausgaben, hrsg. von M. F. Mann. 10.
(The Elizabethan Shakespeare.)

†5436 Schneider, Karl: Ein wichtiger Shakespeare-Fund.
Sonntagsbeilage Nr. 42 zur Vossischen Zeitung vom 17. Oktober 1909. — Weist im Anschluß an den Aufsatz von Martin Hume in den «Transactions of the Royal Society of Literature» (2d Series. Vol. 29. Part 1) auf den Spanier Don Antonio Perez als das Vorbild für Don Adriano de Armado in «Love's Labour's Lost» hin.

Lear

5437 Wohlrab, Martin: Ästhetische Erklärung klassischer Dramen. Dresden: L. Ehlermann. Bd. 8: Shakespeare's «König Lear». 1909. (83 S.)

Macbeth

5438 Shakespeare, William: «Macbeth». Trauerspiel. Nach der durch die deutsche Shakespeare-Gesellschaft rev. u. hrsg. Schlegel-Tieck'schen Übersetzg. f. d. Bühne eingerichtet von Ludwig Weber. Leipzig: Ph. Reclam jun. (1909.) (96 S.)
Bühnen-Shakespeare Bd. 21.
(Reclams Universal-Bibliothek 5078.)

†**5439** Walter-Horst, Alfred: Macbeths Kopf.
Die Schaubühne (Berlin). Jg. V. Bd. I. 1909. S. 224—25.

†**5440** Walter-Horst, Alfred: Die friedliche Welt in «Macbeth».
Die Schaubühne (Berlin). Jg. V. 1909. No. 36. S. 221—222.

Measure for Measure

†**5441** Eulenberg, Herbert: Der Herzog in «Maß für Maß».
Die Schaubühne (Berlin). Jg. V. Bd. I. 1909. S. 109—11.

†**5442** Feuchtwanger, Lion: «Maß für Maß».
Die Schaubühne (Berlin). Jg. V. Bd. I. 1909. S. 79—81. — Zur Aufführung des Münchener Residenztheaters.

Merchant of Venice

5443 Shakespeare, William: «The Merchant of Venice». With Introduction and Notes by William Henry Hudson. Frankfurt a. M.: M. Diesterweg. 1909. (XLVII, 181 u. 26 S.)
Diesterwegs neusprachliche Reformausgaben, hrsg. von M. F. Mann. 8.
(The Elizabethan Shakespeare.)

5444 Feuchtwanger, Lion: Shylock auf unsern Bühnen.
Frankfurter Zeitung. 1909. No. 256.

Midsummer Night's Dream

5445 Shakespeare, William: «Ein Sommernachtstraum». Übers. von A. W. v. Schlegel mit Bildern von Arthur Rackham. Textrevision von Rudolf Fischer. München: F. Bruckmann. 1909. (VII, 132 S., 36 farb. Taf.)
Rez.: Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen. Bd. 121. 1909. S. 449 (A. Brandl).

†**5446** (Jacobsohn, Siegfried): Reinhardt in München. II. «Ein Sommernachtstraum».
Die Schaubühne (Berlin). Jg. V. 1909. No. 28/29. S. 50—52.

Othello

5447 Sekspir, Vilema: «Otelo». Crnac mletacki. Preveo s engelskog Dr. Svetislav Stefanović. (Knjige Matice Srpske. Broj. 24.) U Novom Sadu, Matica Srpska. 1908. (118 S.)

Richard II

5448 Shakespeare, William: The Life and Death of «King Richard II.» Für den Schulgebrauch hrsg. von Philipp Aronstein. Leipzig: G. Freytag. Wien: F. Tempsky. 1909. (172 S.)

†**5449** (Jacobsohn, Siegfried): «Richard der Zweite».
Die Schaubühne (Berlin). Jg. V. 1909. No. 48. S. 567—69. — [Vergleich von Kainz und Matkowsky].

†**5450** Sinsheimer, Hermann: Kainz als Richard der Zweite.
Die Schaubühne (Berlin). Jg. V. Bd. I. 1909. S. 433—34. — Aufführung im Mannheimer Theater.

Romeo and Juliet

5451 Bieberstein, M. v.: Shakespeare auf dem arabischen Theater.
Berliner Lokal-Anzeiger. Mittagsblatt vom 5. Juni 1909. — [Romeo und Julia in arabischer Aufführung.]

†**5452** Wolff, Max J.: Ein Beitrag zur Geschichte des Stoffes von «Romeo und Julia».
Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. N. F. Bd. XVII. 1909. S. 439—41.

Taming of the Shrew

†5453 «Der Widerspenstigen Zähmung» von William Shakespeare. Nach der Schlegel-Tieck'schen Übers. für die Bühne eingerichtet von Ludwig Weber. Berlin: H. Paetel. 1909. (XXIV, 159 S.)
= Neue Shakespeare-Bühne. Hrsg.: Erich Paetel. VIII.
Rez.: Die schöne Literatur. Beilage zum Literarischen Zentralblatt. Jg. 10. 1909. No. 10. Sp. 182f.

5454 Shakespeare, W.: A makranczos hölgy. Budapest: Lampel. 1909. (444 S.)
Remekírók Képes Könyvtára.

5455 Boxhorn, R.: Shakespeares «Die Zähmung der Widerspenstigen» und Fletchers «Der gezähmte Zähmer».
In: Festschrift der 50. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner dargebracht von Mittelschulen der Kronländer Steiermark, Kärnten, Krain und Küstenland. Graz 1909.

†5456 Dick, Ernst: Zu Shakespeares «The Taming of the Shrew».
Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. No. 12. S. 366—70. — Vgl. ebda. Bd. XIV, S. 142. Bd. XIX, S. 299.

†5457 Jacobsohn, Siegfried: «Der Widerspenstigen Zähmung».
Die Schaubühne. Jg. V. 1909. No. 52. S. 672—75. — Neueinstudierung im Berliner Deutschen Theater.

5458 Litzmann, B.: «Der Widerspenstigen Zähmung». Eine Studie über Kultur- und Theaterverhältnisse im Zeitalter Shakespeares.
Velhagen und Klasings Monatshefte. Bd. 23. 1909. H. 11.

Timon of Athens

†5459 Conrad, Hermann: Shakesperes «Timon». Urheberschaft, Abfassungszeit und Entstehung.
Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. N. F. Bd. XVII. 1909. S. 337—84.

c. Nicht-Dramatische Werke

†5460 Shakespeare: Sonnette. Umdichtung von Stefan George. Berlin: G. Bondi. 1909. (160 S.)
Vgl. auch „Blätter für die Kunst". Eine Auslese aus den Jahren 1904—1909. Berlin: Bondi 1909. (176 S.) S. 18, 29—34, 52f., 73—78. — Dazu A. Brandl, Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 122. 1909. S. 212.

†5461 Shakespeare, Sonette. Übertragen von Eduard Saenger. (Jubiläums-Ausgabe. 1609. 1909.) Leipzig: Insel-Verlag. 1909. (82 S.)

5462 Shakespeare szonettjeiböl. 1., 2. Fordította Zoltán Vilmos. Budapesti. [1909.]

d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

[Nichts erschienen]

e. Shakespeareana

†5463 Archer, William: Shakespeare and Scenery.
In: Das Deutsche Theater in Berlin. Hrsg. von Paul Legband. München: Georg Müller. 1909. S. 93—97.

†5464 Aronstein, Philipp: Das Königliche Knabentheater unter Königin Elisabeth.
Vossische Zeitung (Berlin) 1909. Sonntagsbeilage No. 25 vom 20. Juni 1909. S. 195—97.

†5465 Aronstein, Philipp: Ein Theaterunternehmen aus der Zeit Shakespeares.
Vossische Zeitung (Berlin) 1909. Sonntagsbeilage No. 31 vom 1. August. S. 244—46. — Philip Henslowe's Bühnen behandelnd.

5466 Babits, Mihály: Shakespeare egyénisége (Szabad liceumi elöadás.)
Fogaras és vidéke. 1909, 11.

†**5467** Bartels, Adolf: Chronik des Weimarischen Hoftheaters 1817—1907. Festschrift zur Einweihung des neuen Hoftheater-Gebäudes 11. Januar 1908. Weimar: H. Böhlau's Nachf. 1908. (XXXVI, 304 S.)

Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 407—408 (Max Förster.)

5468 Berzeviczy, A. von: Die Traumgesichte und Geistererscheinungen in Shakespeare's Dramen.

Pester Lloyd. 25. Januar 1909.

†**5469** Binz, Gustav: Die Shakespearesche Bühne. Populärer Vortrag.

Sonntagsblatt der Basler Nachrichten. 1909. No. 33—36.

5470 Bleibtreu, Carl: Die Lösung der Shakespeare-Frage. Eine neue Theorie. 2., durch eine Einleitung vermehrte Auflage. Leipzig: Th. Thomas. 1909. (XVI, 174 S.)

1. Aufl. 4667".

5471 Bleibtreu, Karl: Die Rutlandtheorie.

Der neue Weg (Berlin.) Jg. 38. 1909. No. 27.

5472 Bleibtreu, Karl: Die Shakespeare-Rutland-Theorie.

Die Gegenwart (Berlin) 1909. No. 23, 26.

†**5473** Böhtlingk, Arthur: Goethe und Shakespeare. Leipzig: J. Eckardt. 1909. (XII, 320 S.)

Böhtlingk, Arthur: Shakespeare und unsere Klassiker. Bd. 2.

†**5474** Böhtlingk, Arthur: Lessing und Shakespeare. Leipzig: F. Eckardt. 1909. (XIX, 303 S.)

Böhtlingk, Arthur: Shakespeare und unsere Klassiker. Bd. 1.

Rez.: Berliner Morgenpost v. 14. August 1909.

†**5475** Böhtlingk, Arthur: Shakespeare und unsere Klassiker.

Bd. 1.: Lessing und Shakespeare. (XIX, 303 S.) Bd. 2.: Goethe und Shakespeare. (XII, 320 S.) Leipzig: F. Eckardt. 1909.

5476 Borst, E.: Shakespeare im Lichte der neuesten Forschung.

Südwestdeutsche Schulblätter (Karlsruhe) 1909. S. 94. — Im Anschluß an Holzer 5091".

†**5477** Brausewetter, Artur: Shakespeare-Probleme.

Tägliche Rundschau (Berlin). 9. Februar 1909. — Im Anschluß an das Buch von Marie Joachimi-Dege. (4712".)

†**5478** Budig, W.: Untersuchungen über «Jane Shore». Schwerin i. M. 1908. (111 S.)

Diss. phil. Rostock.

Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. No. VII. S. 207—209 (F. Kratz).

5479 Conrad, Hermann: Professor Brandl, der Vorstand der Shakespeare-Gesellschaft und meine Revision der Oechelhäuserschen Volksausgabe des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare-Textes. Königsberg i. Pr.: Hartung'sche Buchdruckerei. 1909.

Als Manuskript gedruckt.

5480 Conrad, Hermann: Shakespeares Leben in seinen Frauengestalten.

Der neue Weg (Berlin). Jg. 38. No. 41.

5481 Conrad, Hermann: Shakespeares Lebensziel.

Hamburger Correspondent. Zeitung für Literatur. 1909. No. 10.

†**5482** Conrad, Hermann: Eine neue Methode der chronologischen Shakspere-Forschung. Tl. 1, 2.

Germanisch-Romanische Monatsschrift. Jg. 1. 1909. S. 232—248; 307—320.

5483 Conrad, H.: Shakespeares erster Tag in London.

Westermanns Monatshefte. 1909. Januar. S. 601—616. (Mit 11 Abbildungen.)

†**5484** Creizenach, Wilhelm: Geschichte des neueren Dramas. Vierter Band. Das Englische Drama im Zeitalter Shakespeares. Erster Teil. Halle a. S.: M. Niemeyer. 1909. (XI, 701 S.)

Inhalt. Erstes Buch: Das englische Theater von 1570—1587. — Zweites Buch: Charakteristik der dramatischen Poesie des Shakespearischen Zeitalters. Beruf und Stellung der Theaterdichter. — Drittes Buch: Religiös-sittliche und politisch-soziale Anschauungen der Theaterdichter. — Viertes Buch: Die dramatischen Stoffe. — Fünftes Buch: Einteilung und Aufbau. — Sechstes Buch: Ernste und komische Charaktertypen. — Siebentes Buch: Verskunst und Stil. — Achtes Buch: Bühnenwesen und Schauspielkunst. — Neuntes Buch: Das Drama in der Zeit von 1587 bis 1593.

Rez.: Literarisches Zentralblatt. 1909. Sp. 1644—45. (M. J. W[olff].)

5485 De Vries, Harm. R. O.: Die Überlieferung von Marlowes Doctor Faustus. Halle: Niemeyer. 1909. (XII, 88 S.)
Studien zur englischen Philologie. 35.

5486 Diestel, H.: Die schuldlos-verdächtigte Frau im elisabethanischen Drama.
Diss. phil. Rostock. 1909. (53 S.)

5487 Dowden, Edward: Shakespeare. Mit Genehmigung des Verfassers aus dem Englischen übers. und für den deutschen Leser bearb. von Paul Tausig. 2. durchgeseh. und erweit. Aufl. 4. bis 6. Taus. Mit einem zum ersten Male veröffentlichten unbekannten Porträt Shakespeares auf einer Gemme aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, dem Bildnis des Dichters nach Droeshouts Stich und einem Aussprachеverzeichnis. Leipzig: M. Hesse. (1909.) (202 S., 1 Stammtafel.)
= Max Hesse's Volksbücherei. No. 245—247. (Dichter und Denker II.)
Rez.: Das literarische Echo. Jg. 12. 1909/10. Sp. 409—410. (Ludwig Fränkel.) — Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 122. 1909. S. 401—404 (J. Schipper).

5488 Drach, Erich: Ludwig Tiecks Bühnenreformen. Berlin: R. Trenkel. 1909. (91 S.)
Diss. phil. München.

5489 Dyboski, Roman: Die englische Renaissancelyrik am Hofe Heinrichs VIII.
Die Kultur (Wien). Bd. 10. H. 4.

†**5490** Eckhardt, Eduard. Über Wortspiele.
Germanisch-Romanische Monatsschrift. Jg. 1. 1909. S. 674—690. — Enthält vieles zu Sh.'s Sprachgebrauch.

†**5491** Elliott, G. R.: Shakespeares Significance for Browning.
Anglia. Bd. XXXII. (N. F. Bd. XX.) S. 90—162.

5492 Elliott, G. R.: Shakespeares Significance for Browning.
Diss. phil. Jena. 1909. (35 S.)

5493 Engel, Eduard: Shakespeare im Urteil seiner Zeitgenossen.
Züricher Post. 1909. No. 275—77.

†**5494** Engel, Jakob: Verbrecher Shakespeares vom psycho-physiologischen Standpunkt aus betrachtet.
Preußische Jahrbücher. Bd. 137. 1909. S. 61—79. — Vergleicht Goll's «Verbrecher bei Shakespeare» mit Kohlers Verbrechertypen.

†**5495** Fränkel, Ludwig: Shakespeare-Literatur.
Das literarische Echo. 11. Jg. 1908/09. H. 11. Sp. 779—786. — Bespricht die Arbeiten von Ruest (**5118**[48]), Sieper (**4756**[44]), Holzer (**5091**[48]), Neubner (**5057**[48]), Goll (**5084**[48]), Lublinski (**5024**[48]), Weilen (**5027**[48]).

†**5496** Fränkel, Ludwig: Aus der Shakespeare-Literatur.
Das literarische Echo. Jg. 12. 1909/10. Sp. 107—414. — Enthält Besprechungen von: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Jg. 44, 45. — Dowden, Shakespeare. — Fr. v. Hindersin, Die Spieler des Grafen Lester. Roman. — Schücking, Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit. **5127**[48]. — Gibson, Shakespeare's Use of the Supernatural. **4955**[48]. — Holzer, Kommentar zu «Julius Caesar». — Winds, «Hamlet». — Hauschild, «Romeo und Julia». **4634**[44]. — Böhtlingk, Bismarck und Shakespeare. **5069**[48].

†**5497** Francke, O.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Vossische Zeitung (Berlin). 13. August 1909. Morgenblatt.

†**5498** Franz, W.: Shakespeare-Grammatik. Zweite Auflage, wesentlich vermehrt und verbessert. Heidelberg: C. Winter. Berlin. 1909. (XXVIII, 602 S.)
Inhalt: Schreibung. — Aussprache. — Wortbildungslehre. — Formenlehre. — Syntax.
Rez.: Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. 1909. H. XI. Sp. 362—70. (Wilh. Horn.) — Germanisch-Romanische Monatsschrift. Bd. 1. 1909. S. 120 f. (A. Schröer.)

5499 Frey, Karl: Die klassische Götter- und Heldensage in den Dramen von Marlowe, Lyly, Kyd, Greene und Peele.
Diss phil. Straßburg. 1909. (XIX, 89 S.)

5500 Fuchs, Georg: Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater. München: Georg Müller. 1909. (291 S.)
Enthält vieles zur Darstellung Shakespeares auf der Bühne.

†**5501** Gleichen-Russwurm, Alexander von: Die Frau in Shakespeares Drama.
Die Deutsche Bühne. Jg. 1. 1909. No. 13, 14. S. 219—221, 236—238.

5502 Gleichen-Russwurm, Alexander Frhr. v.: Shakespeares Frauengestalten. Nürnberg: E. Nister. 1909. (310 S.)
Rez.: Kölnische Zeitung vom 21. 11. 1909. — Illustrierte Zeitung vom 16. 12. 1909.

5503 Hagemann, Carl: Die moderne Shakespeare-Bühne.
Deutsche Theater-Zeitschrift (Berlin). Jg. 2. 1909. H. 34, 35.

†**5504** Handl, Willi: Shakespeare-Probleme.
Die Deutsche Bühne. Jg. 1. 1909. No. 11. S. 189—191. — Im Anschluß an die Schriften von Pfleiderer, Limberger, Leschtsch.

5505 Hartmann, A. G.: Der Shakespeare-Illustrator Rackham.
Allgemeine Zeitung (München). 1909. No. 23.

†**5506** Heimann, Moritz: Der wahre Shakespeare.
Die neue Rundschau (Berlin). Jg. 20. 1909. H. 4. S. 534—539. — Im Anschluß an Peter Alvor, Karl Bleibtreu, Leo Tolstoi.

5507 Heine, Gerhard: Shakespeare.
Die christliche Welt. Bd. 23. 1909. No. 24.

5508 Hindersin, Friedrich von: Die Spieler des Grafen Lester. Roman. Dresden: Carl Reissner. 1909. (242 S.)
Rez.: Das literarische Echo. Jg. 12. 1909/10. Sp. 410. (Ludwig Fränkel).

†**5509** Hoffmann, F.: Das Partizipium bei Spenser mit Berücksichtigung Chaucers und Shakespeares.
Diss. phil. Berlin. 1909. (48 S.)

5510 Holzer, Gustav: Kuno Fischers irrige Erklärung der Poetik Bacons. Karlsruhe: Fr. Gutsch. 1909. (41 S.)

†**5511** Holzer, G.: Zur Shakespeare-Bacon-Frage.
Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 8. 1909. S. 145—149.

†**5512** Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Alois Brandl und Max Förster. 45. Jg. Mit 3 Bildern (1. Josef Lewinsky als Richard III.; 2. Charlotte Wolter als Lady Macbeth [letzter Akt]; 3. dieselbe [dritter Akt]). Berlin-Schöneberg, Langenscheidt'sche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt.) 1909. (XLV, 493 S., 3 Bilder auf 2 Blättern.) 8°

Inhalt:

Brandl, A.: Jahresbericht für 1908/09 erstattet in der Generalversammlung vom 23. April 1909 durch den Präsidenten. (S. VII—X.)
Protokoll der Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 23. April 1909 (M. Förster, A. Brandl). (S. XI—XIV.)
Hagemann, Carl: Über Versuche moderner Shakespeare-Inszenierungen. Festvortrag, gehalten auf der Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, am 23. April 1909. (S. XV—XXXII.)
Richter, H.: Der Humor bei Shakespeare. (S. 1—50.)
Blach, S.: Shakespeares Lateingrammatik (Schluß). (S. 51—100.)
Skemp, A. R.: Some Characteristics of the English Stage before the Restoration. (S. 101—125.)
Krauss, R.: Shakespeares Dramen auf der Stuttgarter Hofbühne. (S. 126—138.)
Brandl, A.: Noch eine Rätselsammlung der Shakespeare-Zeit. (S. 139—145.)
Lawrence, W. J.: Title and Locality Boards on the Pre-Restoration Stage. (S. 146—170.)
Gebhard, R.: Iwan Turgenjew in seinen Beziehungen zu Shakespeare. (S. 171—184.)
Richter, H.: Charlotte Wolter. (S. 185—203.)
Imelmann, R.: Der Britwell-Surrey. (S. 204—212.)

Kleinere Mitteilungen:

Kellner, L.: The numbered beach. (S. 213.)
Keller, W.: Zu «Heinrich IV.» (S. 214—217.) — Hat Macbeth Kinder? (S. 217—219.) — Zwei Bemerkungen zu «Julius Caesar». (S. 219—228.)
Perott, J. de: Der Prinzenraub aus Rache. (S. 228—229.)
Jones, J. D: The Teaching of Shakespeare in English Schools. (S. 229—230.)

Nekrologe:

Jones, J. D.: John Churton Collins. (S. 231—233.)
Kilian, E.: Rudolf Lange. (S. 233—237.)

Theaterschau:

Winds, A.: Amerikanische Shakespeare-Aufführungen. (S. 238—242.)
Stahl, E. L.: Die englischen Shakespeare-Aufführungen 1908. (S. 242—246.) Mit Nachtrag von A. Brandl. (S. 246.)
Gebhard, R.: «Was Ihr wollt» in Petersburg 1908. (S. 246—247.)
Hecht, H.: «Was Ihr wollt» auf der Bühne des Berner Stadttheaters 1908. (S. 248—250.)
Bormann, W.: Die Münchener Shakespeare-Vorstellungen 1908. (S. 250—259.)
Landsberg, H.: Die Berliner Shakespeare-Aufführungen im Jahre 1908. (S. 259—262.)
Wechsung, A.: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke 1908. (S. 262—269.)

Dissertations- und Programmschau. Von Friedrich Brie. (S. 270—280.) I. Das Drama vor Shakespeare. Lateinische Zitate. Das Adjektiv bei Marlowe.) — II. Zu Shakespeares Kunst. (Volksszenen. Ironie. Vergleich. Gleichnisse und Metaphern. Zur Technik.) — III. Zur Grammatik, Stilistik und Metrik Shakespeares. (Der absolute Infinitiv. (Hendiadyoin. Shakespeares Vers.) — IV. Shakespeares Zeitgenossen. (Arden of Feversham. Ben Jonson. Thomas Heywood. John Fletcher.) — V Zum Nachleben der elisabethanischen Dichter. («Romeo und Julia». Massinger und Field.) — VI. Zur Stoffgeschichte. (Cleopatra. Gestalt des Naturkindes.)

Zeitschriftenschau. Von Carl Grabau. (S. 281—317.) I. Das Drama vor Shakespeare. («Interludium de Clerico et Puella». «Interlude of Wealth and Health». «Interlude of Johan the Evangelist». «Mundus et Infans». Richard Edwards. Universitätsdramen. Christopher Marlowe. Robert Greene. Thomas Lodge. Anthony Munday. — Italienische und elisabethanische Komödie.) — II. Nichtdramatische Literatur kurz vor Shakespeare. (Elisabethanische Sonettendichtung. Philip Sidney. Edmund Spenser. Shakespeares «Jest-Books». — III. Einzelne Dramen Shakespeares. «Verlorene Liebesmüh». «König Johann». «König Heinrich V.» «Der Kaufmann von Venedig». «Die Zähmung der Widerspenstigen». «Die lustigen Weiber von Windsor» «Viel Lärm um Nichts». «Was Ihr wollt». «Maß für Maß». «Hamlet». «König Lear». «Troilus und Cressida». «Timon von Athen». «Der Sturm». «Perikles».) — IV. Leben, Persönlichkeit und Kunst Shakespeares. (Zu Shakespeares Biographie. Shakespeares Bildnisse. Andere Shakespeares. Shakespeares Lebensanschauung. Zu Shakespeares Technik. Shakespeare und Österreich.) — V. Shakespeares Zeitgenossen. (Ben Jonson. Beaumont — Fletcher — Massinger. George Chapman. John Ford. «The Cyprian Conqueror». «England's Parnassus». Robert Burton.) — VI. Zur altenglischen Theatergeschichte. (Die elisabethanische Bühne. William Kempe. Englische Komödianten in Deutschland. Italienische Schauspieler in Schottland. — VII. Zur Bibliographie. — VIII. Shakespeares Nachwirken (Shakespeare und deutsche Dichter. Das Londoner Shakespeare-Memorial.) — IX. Shakespeare auf der modernen Bühne. (Ein deutscher Bühnen-Shakespeare.)

Bücherschau:

Wolff, M. J.: Dr. Christian Gaehde, Das Theater. (Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 230.) Leipzig, Teubner. 1908. 141 S. (S. 318—319.)

Keller, W.: Ashley H. Thorndike, Tragedy. [Types of English Literature, ed. by W. A. Neilson.] Boston and New-York, Houghton, Mifflin and Co. The Riverside Press, Cambridge. 1908. VI, 390 pp. (S. 319—320.)

Brandl, A.: L. M. Watt, Attic and Elizabethan Tragedy. London: Dent; New York, Dutton. 1908. X, 356 p. (S. 320—321.) — A. Ch. Swinburne, The Age of Shakespeare. London, Chatto and Windus. 1908. 286 p. S. 321 322.) — H. C. Beeching, William Shakespeare. Player, Playmaker and Poet. A Reply to Mr. George Greenwood. With Facsimiles of the five authentic Signatures of the Poet. London, Smith, Elder and Co. 1908. IX, 104 pp. (S. 322.) — Charles William Wallace, The Children of the Chapel at Blackfriars 1597—1603 Introductory to The Children of the Revels, their Origin, Course and Influences. University Studies of Nebraska; reprinted for the Author. 1908. XVI, 206 p. (S. 323—326.)

Wolf, M. J.: Virginia Crocheron Gildersleeve. Government Regulation of the Elizabethan Drama. [Columbia University Studies in English, Series II, Vol. IV, No. 1.] New York, The Columbia University Press. 1908. VIII, 259 pp. (S. 326—327.)

Keller, W.: Victor E. Albright. A Typical Shakesperean Stage: The Outer-Inner Stage. [The third chapter of a study of the Shakespearean Stage.] New York, The Knickerbocker Press. 1908. VIII, 42 pp. (S. 328—330.)

Kilian, E.: Dr. Hanns Hannsen, Beiträge zur Technik der Bühnenregiekunst. Leipzig, Xenienverlag. 1908. 124 S. (S. 330—331.)

Churchill, G. B.: Felix E. Schelling, Elizabethan Drama. 1558—1642. A History of the Drama in England from the Accession of Queen Elizabeth to the Closing of the Theaters, to which is prefixed a Résumé of the Earlier Drama from its Beginnings. 2 Vols. Boston: Houghton, Mifflin and Co. 1908. pp. XLIII, 606 and X, 685. (S. 331—334.) — H. H. Furness, Jr., The Tragedy of Richard the Third. A New Variorum Edition of Shakespeare. Philadelphia, Lippincott. 1908. XII, 641 pp. (S. 334—337.) — Dr. A. Leschtsch, «Richard III.» Eine Charakterstudie. (Neue Shakespeare-Bühne V. Herausgeber: Erich Paetel, Berlin. 1908. (S. 337—338.)

Brandl, A.: Henslowe's Diary ed. by W. W. Greg. Part II Commentary. A. H. Bullen, London. 1908. XVI, 400 pp. 4° (S. 338—342.)

Weilen, A. von: Hamlet-Literatur: 1. Charlton M. Lewis, The Genesis of Hamlet. New York, Henry Holt 1907. VI, 133 pp. 2. George Henry Miles, A review of Hamlet. London, Longmans, Green and Co. 1907. VIII, 236 pp. 3. Alois Wurm, Shakespeares Hamlet in seinen Beziehungen zur christlich-mittelalterlichen und neuzeitlichen Kultur. Hamm in Westfalen, Breer & Thiemann. 1908. (Frankfurter zeitgemäße Broschüren. Gegründet von Paul Haffner, Johannes Janssen, E. Th. Thissen. Bd. XXVII, Heft 10.) 34 S. 4. Samuel Lublinski, Shakespeares Problem im «Hamlet». Leipzig, Xenienverlag. 1908. 88 S. 5. Wolfgang Pfleiderer, Hamlet und Ophelia. Eine psychologische Studie. Berlin, H. Paetel. 1908. (Neue Shakespeare-Bühne. Herausgeber: Erich Paetel. Heft 6.) 93 S. 6. Richard Limberger, Polonius. Eine Studie zur Ehrenrettung Shakespeares. Berlin, H. Paetel. 1908. (ebenso Heft 7). 41 S. (S. 343—346.)

Kilian, E.: Alexander von Weilen, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. (Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. III.) Berlin, G. Reimer. 1908. 8° IX, 200 S. (S. 347—349.)

Dibelius, W.: Essays on Shakespeare and his Works, ed. by Sir Spenser St. John from the Mss. and Notes of a deceased Relative. London, Smith, Elder and Co. 1908. 311 pp. (S. 350—352.)

Fischer, R.: Zur Geschichte des englischen Schauspiels: Impressions of Henry Irving gathered in public and private during a friendship of many years by Walter Harries Pollock. With a preface by H. B. Irving. Longmans, Green and Co., London. 1908. VII, 140 p. — Shakespearean Representation, its laws and limits, by Percy Fitzgerald, M. A., F. G. A. London, Elliot Stock, 62, Paternoster Row, E. C. 1908. I, 145 p. — Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit von Levin Ludwig Schücking, Privatdozenten in Göttingen. Heidelberg 1908, Carl Winters Universitätsbuchhandlung. VIII, 196 S. — Neue Shakespeare-Bühne. Herausgeber Erich Paetel. IV. König Lokrin. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von William Shakespeare. Deutsche Übersetzung m. literar-historischer Einleitung und Anmerkungen von Alfred Neubner. LI, 138 S. (S. 352—355.)

Petsch, R.: W. Alberts, Hebbels Stellung zu Shakespeare [Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausgegeben von F. Muncker, XXXIII.] Berlin, A. Duncker. 1908. 78 S. (S. 356—357.)

Hecht, H.: Das Wintermärchen. Nach d. Übers. v. Dorothea Tieck, für die Aufführung eingerichtet v. Eugen Kilian. Bühnen-Shakespeare 20. Bd. Leipzig, Ph. Reclam [1908]. (S. 357—358.)

Mendelssohn-Bartholdy, A.: 1. A. Goll, Verbrecher bei Shakespeare. Mit Vorwort von Prof. Dr. E. von Liszt. Axel Juncker, Verlag, Stuttgart [1908]. VI, 212 S. — 2. A. Goll, Forbrydertyper hos Shakespeare. Sehs Foredrag. Kjobenhavn og Christiania, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Verlag. 1907. 184 S. (S. 358—361.)

Förster, M.: Shakespeare für Schule und Familie: Macbeth, ed. Moormann; Caesar, Macbeth und Henry V. ed. Hudson; Merchant of Venice, ed. Goggin; Tempest, ed. Weekes; Hamlet, ed. Crook; Merchant of Venice, ed. Chambers; Hardy, An Evening with Shakespeare. Winter's Tale, ed. Hardy; Lang, Gateway to Shakespeare. (S. 362—364.)

Gothein, M.: Shakespeare in deutscher Sprache. Herausgegeben und zum Teil neu übersetzt v. Friedrich Gundolf. Band I. «Coriolanus», «Julius Caesar», «Antonius und Cleopatra». Berlin, Georg Bondi [1908]. 409 S. (S. 364—369.) — Sir William Temple, Upon the Gardens of Epicurus. with other XVIIth Century Garden Essays. Introduction by Albert Forbes Sieveking [The King's Classics]. London: Chatto and Windus. 1908. LXXI, 272 pp. (S. 369—372.)

Brie, F.: He. de Vocht, De Invloed van Erasmus op de Engelsche Toneelliteratur der XVI^{e} en XVII^{e} Eeuwen. Erste Deel. Shakespeare Jest-Books — Lyly. Gent, A. Siffer. 1908. XXVI, 287 pp. (S. 372—374.)

Mauntz, A. von: Heralds and Heraldry in Ben Jonson's Plays Masques, and Entertainements by Arthur Huntington Nason. New York City, University Heights. 1907. 164 pp. (S. 374—376.)

Brie, F.: Magnyfycence. A Moral Play by John Skelton. Ed. by Robert Lee Ramsay, Ph. D. From the Edition in Univ. Library, Cambridge. With Introduction, Notes and Glossary. Early English Text Society, Extra Series XCVIII. London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co. 1906. (issued in 1908.) CC, 107 pp. (S. 377—381.)

Blach, Dr. S.: 1. Foster Watson, The English Grammar Schools to 1660; their Curriculum and Practice. Cambridge, University Press. 1908. X, 548 pp. — 2. W. H. Woodward, Studies in Education during the Age of the Renaissance 1400—1600. Cambridge, Univ. Press. 1906. XX, 336 pp. (S. 381—386.)

Förster, M.: Sonstige Shakespeare-Literatur:

1. Ausgaben: First Folio Edition. The Elizabethan Shakespeare. The Old Spelling Shakespeare. Henry V., ed. Roman Lee, Four Quarto Editions. The Century Shakespeare. The Little Shakespeare. «A Midsummer-Night's Dream» ill. by Rackham. «Tempest» ill. by Woodroffe. Wielands Shakespeare-Übersetzung I. Koster, holl. Shakespeare-Übersetzung. (S. 386—392.)
2. Quellen: «King Leir», ed. Greg. Strachan, Early Welsh. «The Taming of a Shrew», ed. Boas. Sources and Analogues of «A Midsummer Nights-Dream», by Sidgwick. (S. 392—394.)
3. Erläuterungsschriften: Johnson on Shakespeare, ed. Raleigh. Hazlitt, Shakespeare Characters, ed. Lobban. Bayley, The Shakespeare-Symphony. Shakespeare and Puttenham by Rushton. Stewart, Supernatural in Shakespeare. Gibson, Shakespeare's Use of the Supernatural. Friedrich, Magie im französischen Theater. Shakespeare's Life and Works by Furnivall and Munro. Shakespeare by Raleigh. (S. 394—398.)
4. Biographie: Sidney, Life of W. Shakespeare. Tannenbaum, The Shakespeare Coat-of-Arms. Greenwood, The Shakespeare Problem Restated. Holzer, Shakespeare im Lichte der neuesten Forschung. Bogholm, Bacon og Shakespeare. (S. 398—402.)
5. Sprache und Metrik: Hart's Pronunciation, ed. Jesperson. Daines' Orthoepia, ed. Rösler und Brotanek. Foster, Shakespeare Word-Book. Kluge, Bunte Blätter. Saintsbury, English Prosody II. (S. 402—404.)
6. Theater: Malone Society Collections I. (S. 404—405.)
7. Zeitkultur: Harrison's Description of England, ed. Furnivall, Supplement § 2. Turbervile's Book of Hunting. Vallance, Art in England during the Elizabethan Period. Parthenia, ed. Rimbault. Ware, Elizabethan Parish. (S. 405—407.)
8. Nachwirken: Bartels, Chronik des Weimarischen Hoftheaters. Böhtlingk, Bismarck und Shakespeare. (S. 407—408.)

Shakespeares Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger:

1. Drama: Harrowing of Hell, ed. Hulme. Malone Society Collections I. Calisto and Melibea, ed. Allen. The Shakespeare Apocrypha, ed. Tucker Brooke. Ben Jonson, ed. W. Bang. Beaumont and Fletcher, ed. Bullen III. Beaumont and Fletcher. Burning Pestle, ed. Murch. Middleton and Rowley, Spanish Gipsie and All's Lost, ed. Morris. Partial Law, ed. Dobell. Forde's Werke, ed. Bang. Hill, Sidney's

Arcadia and the Elizabethan Drama. Otways' Orphan and Venice Preserved, ed. Mc. Clumpha. (S. 408—419.)
2. Epik und Lyrik: G. and Ph. Fletcher's Works, ed. Boas. Daniel's Delia and Drayton's Idea, ed. Esdaile. (S. 419—420.)
3. Prosa: More's Utopia, ed. Leyland, ed. Rusk, ed. Salmon, ed. Collins, ed. Steele Bacon's Essays, ed. Howe. Pettie's Petite Pallace, ed. Gollancz. Chandler, The Literature of Roguery. (S. 421—426.)

DAFFIS, Dr. H.: Shakespeare-Bibliographie 1908. I. England und Amerika. II. Deutschland, Österreich-Ungarn, Schweiz. III. Frankreich, Französische Schweiz und Belgien. IV. Italien. V. Verschiedene europäische Länder. VI. Außereuropäische Länder. Nachträge. Miszellen. Register. (S. 427—475.)

MITGLIEDERVERZEICHNIS. (S. 476—483.)

NAMEN- UND SACHVERZEICHNIS zu Bd. XLV. (S. 484—493.)

Rez.: Literarisches Echo. Jg. 12. 1909/10. Sp. 407—409 (Ludwig FRÄNKEL). — Vossische Zeitung (Berlin) vom 13. August 1909. Morgenblatt (O. FRANCKE). — Deutsche Literaturzeitung. 1909. Sp. 1637. — Kölnische Zeitung vom 26. 7. 1909. — National-Zeitung (Berlin) vom 12. 9. 1909 (O. FR.[ANCKE].)

5513 JENTSCH, Carl: Verbrecher bei Shakespeare.
Die Grenzboten (Leipzig). Bd. 68. 1909. H. 5. — Im Anschluß an Golls Buch (5084[48]).

†**5514** JESPERSEN, Otto: John Hart's Pronunciation of English (1569 and 1570). Heidelberg: C. Winter. 1907. (123 S.)
= Anglistische Forschungen. H. 22.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 403 (Max FÖRSTER).

5515 JOCKERS, Ernst: Die englischen Seneca-Übersetzer des 16. Jahrhunderts.
Diss. phil. Straßburg 1909. (VIII, 143 S.)

5516 KALLENBACH, Helene: Platens Beziehungen zu Shakespeare.
Studien zur vergl. Literaturgeschichte. Bd. 8. H. 4. 1909.

5517 KALLENBACH, Helene und Rud. SCHLÖSSER: Shakespeare'sche Spuren in Platens Sonetten.
Studien zur vergl. Literaturgeschichte. Bd. 8. 1909. H. 3.

5518 KELLNER, L.: Shakespeare als Schullektüre.
«Österreichische Mittelschule» (Wien). 1909. S. 50.

†**5519** KOHLER, Josef: Verbrechertypen bei Shakespeare.
Berliner Lokal-Anzeiger. 1909. No. 316. — Im Anschluß an Goll's Monographie.

5520 KRALIK, Richard von: Shakespeare und die Moderne.
Der Gral (Wien). Jg. 3. 1909. No. 9.

†**5521** LAWRENCE, W. J.: Early French Players in England.
Anglia. Bd. XXXII. 1909. (Neue Folge Bd. XX.) S. 61—89.

†**5522** LEHMANN, E. E.: Wie soll man Shakespeare inszenieren?
National-Zeitung (Berlin). 1909. Sonntagsbeilage No. 19 vom 9. Mai.

†**5523** LÖSCHHORN, Karl: Bismarcks Zitatenschatz aus Shakespeare.
Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Jg. 23. 1909. S. 526—527.

5524 LOTT, Bernhard: Der Monolog im englischen Drama vor Shakespeare.
Diss. phil. Greifswald 1909. (114 S.)

†**5525** LUDWIG, Albert: Schiller und die deutsche Nachwelt. Berlin: Weidmann. 1909. (XII, 679 S.)
VI, 2 (S. 349—71): Shakespeare und Schiller.

†**5526** LÜDEMANN, Max: Über den Begriff der tragischen Ironie und ihre Verwendung in einigen Dramen Shakespeares.
Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Jg. 23. 1909. S. 776—785.

†**5527** LÜTGENAU, Franz: Shakespeare als Philosoph. Leipzig: Xenien-Verlag. 1909. (115 S.)
Inhalt: Wie steht Sh. zur Willensfreiheit? — Relativität des Rechts und der Sittlichkeit. Geschichtsphilosophische Studien Sh's. — Skeptizismus. — Pythagoras, Epikur, die Stoa. — Dualismus. — Jenseitglaube. — Gefahr für den Dramatiker überwunden. — «Gut» und «böse» biologisch genommen. Vorrang des Willens. — Die Philosophie der «Lear»-Tragödie. — Die Widerlegung des Pessimismus im «Hamlet». — Erscheinen der Geister Verstorbener. — Standpunkt in speziellen Fragen. — Glaube an die Seelenwanderung? — Pantheismus. — Die Wandlung. — Astrologie. — Zusammenfassung. — Chronologische Fixierung der Ergebnisse.

†**5528** MEIER, Konrad: Die Shakespeare-Baconfrage.
Dresdener Anzeiger. 1909. Sonntagsbeilage No. 17—23. — Hält den Beweis für erbracht, daß Bacon der Dichter der unter Shakespeares Namen bekannten Dramen sei.

†**5529** MORSBACH, L.: Shakespeare und der Euphemismus.
Nachrichten der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Jg. 1908. S. 660—69.

5530 Ost, F.: William Shakespeare. Mit 9 Illustr. Berlin: H. Hillger. 1909. (88 S.)
(= Hillgers illustrierte Volksbücher. 134.

5531 Poël, William: Juden und Christen bei Shakespeare und Marlowe. Deutsch von Jocza Savits.
Hannoverscher Courier. 1909. Beilage «Welt und Wissen» No. 154—56.

†**5532** Poritzky, J. E.: Shakespeares Hexen.
Die Schaubühne. Jg. V. 1909. No. 26/27. S. 1—9. [Aus Neue Shakespeare-Bühne IX.]

†**5533** Poritzky, J. E.: Shakespeares Hexen. Ein literarhistorisches Kulturbild. Berlin: H. Paetel. 1909. (56 S.)
Neue Shakespeare-Bühne. Herausgeber: Erich Paetel. IX.

†**5534** Prein, Wilhelm: Puristische Strömungen im 16. Jahrhundert. Ein Beitrag zur englischen Sprachgeschichte. Eickel (Westf.) 1909. Baehr & Co.
Programm. Wanne und Eickel. Realprogymnasium. 1909. (59 S.)

†**5535** Richter, C. A.: Beiträge zum Bekanntwerden Shakespeares in Deutschland. 1. Teil. Breslau [1909]. (48 S.)
Wissenschaftliche Beilage zum Jahresberichte 1908/09 des Gymnasiums und Realgymnasiums zum heiligen Geist zu Breslau.
Rez.: Literaturblatt f. germ. u rom. Philologie. 1909. No. 10. Sp. 321—23 (O. Glöde).

5536 Rosenthal, L. A.: Biblische Königsbücher und Shakespeare'sche Königsdramen.
Jüdisches Literaturblatt (Berlin). 1909. S. 97.

5537 Schaer, Alfred: Die dramatischen Bearbeitungen der Pyramus-Thisbe-Sage in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert. Schkeuditz: W. Schäfer. 1909. (128 S.)

†**5538** Schiedermair, Richard: Der Graf von Essex in der Literatur.
Diss. phil. München 1908. (47 S.) S. 36—47: Englische Essex-Dramen.

5539 Schnapperelle, H.: Die bürgerlichen Stände und das Volk in England während des XVI. und XVII. Jahrhunderts vornehmlich nach den Dramen Ben Jonsons.
Diss. phil. Halle 1908. (83 S.)

5540 Schneickert, H.: Zur Shakespeare-Bacon-Frage.
Archiv für gerichtl. Schriftenuntersuchungen. 1909. S 412.

5541 Schneider, Karl: Neues Zeugnis für Rutland-Shakespeare.
Die Propyläen (München). 1909. 27. Oktober. — Im Anschluß an Karl Bleibtreus Schrift.

†**5542** Schröder, Kurt Rudolf: Textverhältnisse und Entstehungsgeschichte von Marlowes Faust. Berlin: Ebering. 1909. (87 S.)
Diss. phil. Berlin.

†**5543** Schröer, Arnold: Neuere und neueste Shakespeareausgaben und die Kritik des Textes.
Germanisch-romanische Monatsschrift. Jg. 1. 1909. S. 119—32.

†**5544** Schröer, A.: Die deutsche Shakespeare-Übersetzung.
Die Grenzboten (Leipzig). Bd. 68. 1909. No. 20, 22. S. 322—28, 425—31.

†**5545** Schröer, A.: Über Shakespeareübersetzungen.
Die Neueren Sprachen. Bd. XVI. 1908/09. Heft 10. S. 577—99. — Vortrag, gehalten auf dem 13. allgemeinen deutschen Neuphilologentag in Hannover am 9. Juni 1908.

†**5546** Schwanneke, Victor: Eine neue Shakespeare-Bühne.
Der neue Weg (Berlin). Jg. 38. 1909. H. 11. S. 384. — Neugestaltung der Münchener Shakespeare-Bühne gelegentlich einer Neueinstudierung des «Coriolan» am Münchener Hoftheater.

†**5547** Shakespeare-Bühne. Neue. Hrsg.: Erich Paetel. Berlin: H. Paetel.
VIII. «Der Widerspenstigen Zähmung» von William Shakespeare. Nach der Schlegel-Tieck'schen Übers. für die Bühne eingerichtet von Ludwig Weber. 1909. (XXIV, 159 S.)
IX. Shakespeares Hexen. Ein literarhistor. Kulturbild von J. E. Poritzky. 1909. (56 S.)

5548 Shakespeare: Stories. Hrsg. von Jeanie Lang. Illustriert von N. M. Price u. a. Heidelberg: C. Winter. 1909. (XI, 144 S. m. 8 Farbdr.)
Illustrierte fremdsprachliche Jugendlesebücher. Bd. 4.

†5549 Magyar Shakespeare-Tár. A Vallás-és közoktatásügyi M. Kir Minister támogatásával kiadja a Kisfaludy-Társasag Shakespeare-bizottsága. Szeckesti Bayer József. Budapest: Kilian Frigyes Utóda Bizománya. Kötet II. 1909.

1. füzet: Értekezések: Ferenczi Zoltán: A Shakespeare-Bacon Kérdés. — Bodrogi Lajos: Az ál-skakespearei Lokrin és a hun-magyar hagyomány. — Shakespeare a magyar színpadon: Antonius és Cleopatra előadásai 1885—1900-ig. Péchy Gyulától. — Irodalom: Swinburne uj könyve. (The age of Shakespeare.) B. L. — Vegyesek: Adalék Petőfi Coriolanus-forditásához. Vértesi Jenötöl. — A «Lenni vagy nem lenni» monolog fordításának változata Kazinczy F.-töl. — Ultrarealizmus és hüpernaturalizmus a His Majesty's színpadján. — Shakespeare müvei a londoni Season's Book Sales en 1907/08. — Hivatalos közlemények: A Kisfaludy — Társaság Shakespeare-bizottságából. (Jegyzökönyvek 1908 majus 5-töl 1908 november 26-ig). — Ügyrend.

2. füzet: Értekezések: Berzeviczy, Albert: A természetfölötti elem Shakespeare szinmüveiben. (Elso Közlemeny.) — Heinrich Gusztáv: A makranczos hölgy. — Bayer József: «Szózat Vörösmarty Julius Caesarjáról». — Irodalom: Sidney Lee: Shakespeare és a modern színpad. — Hivatalos közlemények: 1. A Shakespeare bizottsag jegyzökönyveiböl. 2. Shakespeare-felolvasások. — A magyar Shakespeare-irodalom az 1908—9. éoben. Összeállitotta: Hellebrant Árpad.

3. füzet: Értekezések: Berzeviczy, Albert: A természetfölötti elem Shakespeare színmüveiben. Második Közlemény.) — Várdai Béla: Egressy Gábor mint Shakespeare-színész. — Új Shakespeare-forditások: Rádo Antal: Részletek III. Rikárdból. (I. felv. 1—2. jel.; V. felv. 2. jel.) Hivatalos közleméyek: A Shakespeare-Bizott-ság ülésének jegyzökönyvei. — A magyar Shakespeare-irodalom 1908—9-ben. Összealli-totta: Hellebrant Árpád.

5550 Sieper, E.: Shakespeare und das Künstlertheater.
Süddeutsche Monatshefte. Oktober 1909. S. 463—71.

5551 Stahl, E. L.: Ein deutscher Bühnenshakespeare.
Die Masken (Düsseldorf). 11. 1. 1909.

†5552 Stahl, Ludwig: Nicholas Rowes Drama The Ambitious Step-Mother. 1700. Rostock: C. Hinstorff. 1909. (88 S.)

†5553 Stopes, Charlotte Carmichael: 'Adolescent' und 'Adolocentula' in Stratford-on-Avon Register; in relation to Gilbert Shakespeare.
Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. Jg. 63. Bd. 123. (N. S. Bd. 23.) 1909. S. 159—61.

†5554 Strindberg, August: Charakterzeichnung bei Shakespeare, übers. von Emil Schering.
Die Schaubühne. Jg. V. 1909. Bd. I. H. 1. S. 15—18.

†5555 Tausig, Paul: Manuskripte Shakespeares?
Frankfurter Zeitung. 1909. No. 90. — Im Anschluß an den Nachweis der Frau Thumm-Kintzel («Der Menschenkenner» 1909. No. 11), daß das unter dem Namen «Promus» bekannte Notizbuch, das in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entdeckt wurde und als Beweisstück für Bacon in Anspruch genommen wurde, mit der Handschrift in Shakespeares Testament übereinstimme.

†5556 Theater im Theater, das. [Von Dr. F. H.]
Wiener Abendpost. 1909. No. 132. — Betrifft die «Komödie in der Kömödie» seit Hamlet und dem Sommernachtstraum.

5557 Thumm-Kintzel, M.: Shakespeare, Bacon und das Promus-Manuskript.
Der Menschenkenner. Monatsschrift für praktische Psychologie. I. 1908. No. 11.
Vgl. The Contemporary Review. March 1909. Literary Supplement S. 7—8.

†5558 Tornius, Valerius: Goethe als Dramaturg. Ein Beitrag zur Literatur- und Theatergeschichte. Leipzig: E. A. Seemann. 1909. (VII, 197 S.)
Zugleich Diss. phil. Leipzig 1909. — Über Goethes Bühnenbearbeitung von «Romeo und Julia». S. 81 ff., 165 ff.

5559 Venzlaff, Günther: Textüberlieferung und Entstehungsgeschichte von Marlowe's «Doctor Faustus». Berlin: Ebering. 1909. (80 S.)
Diss. phil. Greifswald 1909.

5560 Vershofen, W. L.: Die Shakespeare-Bühne.
Bühne und Welt. Jg. 11. 1908—1909. H. XI. S. 719 ff.

5561 Voigt, Edmund: Gegenstände und Verwendung der Naturschilderungen Shakespeares
Diss. phil. Leipzig 1908. (II, 118 S.)

†5562 Voigt, Edmund: Shakespeares Naturschilderungen. Heidelberg: Winter. 1909. (VIII, 146 S.)
Anglistische Forschungen 28.
Rez.: Revue critique. 41. 1909. No. 42. (Ch[arles] B[astide].

†5563 Vordieck: Beiträge zur Erklärung des Shakespearetextes.
Zeitschrift für französ. u. engl. Unterricht. Bd. 8. 1909. S. 289—305. — Zu «King Lear» II, 1, 55ff. — «Pericles» V, 1, 48. — «Henr. V.» I, 2, 114. — «L. L. L.» V, 2, 481. — «John» II, 368. — «Haml.» II, 2, 523.

5564 Woermann, S.: Shakespeare und die Religion.
Der Türmer. Bd. XI. 1908. H. 2.

5565 Wolff, Emil: Francis Bacons Verhältnis zu Platon.
Diss. phil. München 1908.
[Darin ein Abschnitt über Shakespeare und das philosophische Königtum.]
Rez.: Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen. Bd. 122. 1909. S. 450 (A. Brandl —

III. FRANKREICH, FRANZÖSISCHE SCHWEIZ UND BELGIEN

a. Gesamt-Ausgaben

[in Original und Übersetzung]

5566 Shakespeare, W.: Œuvres dramatiques. Traduction entièrement conforme au texte anglais; par Georges Duval. Paris: E. Flammarion.
1909: T. 8: «Troïlus et Cressida.» — La Douzième Nuit. — Comme il vous plaira. — «Henri VIII.» — (485 S.) — Vgl. 5150[46].

5567 Shakespeare: Œuvres complètes, traduites par Emile Montégut. Nouvelle édition. Montrouge (Seine): Hachette et Cie.
1909: T. 4.: Le Roi Jean. — Le Roi Richard II; Le Roi Henri IV (1re partie). — Le Roi Henri IV (2e partie). — (464 S.) — T. 10.: Cymbeline. — Poèmes de Shakespeare. — Petits Poèmes. — Sonnets. — (351 S.)

5568 Shakespeare: Œuvres. «Hamlet». «Lady Macbeth». «Beaucoup de bruit pour rien.» Nouvelle traduction conforme au texte anglais; par J. H. Rosny de l'Académie Goncourt. Poitiers et Paris: Société française d'impr. et de libr. 1909. (XIII, 367 S.)

b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

As You Like It

5569 Legouis, E.: Comme il vous plaira, de Shakespeare.
Revue des cours et conférences. T. XVII. 1909. No. 20.

Macbeth

5570 Shakespeare, W.: Macbeth. Traduction nouvelle de Maurice Mæterlinck. Paris: Impr. l'«Illustration». 1909. (24 S.)

5571 Shakespeare, W.: «Macbeth». Texte anglais publié avec une introduction, un argument analytique et des notes, par L. Morel. Nouvelle édition. Paris: Hachette et Cie. 1908. (XVIII, 241 S.)
Classiques anglais.

Merry Wives of Windsor

5572 Legouis, E.: «Les joyeuses commères de Windsor» de Shakespeare.
Revue des cours et conférences. T. XVII. 1909. No. 7.

Much Ado About Nothing

5573 Legouis, E.: Beaucoup de bruit pour rien de Shakespeare.
Revue des cours et conférences. T. XVII. 1909. No. 17.

Taming of the Shrew

5574 Legouis, E.: La «Mégère apprivoisée» de Shakespeare.
Revue des cours et conférences. T. XVII. 1909. No. 7.

Twelfth Night

5575 Legouis, E.: La «Nuit des Rois» de Shakespeare.
Revue des cours et conférences. T. XVII. 1909. No. 33.

c. Nicht dramatische Werke

[Nichts erschienen]

d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

[Nichts erschienen]

e. Shakespeareana

†**5576** Bale's Kynge Johan nach der Handschrift in der Chatsworth-Collection in Fksm. hrsg. von W. Bang. Louvain: A. H. Uystpruyst. Leipzig: O. Harrassowitz. 1909. (67 Taf., VI S. Text.)
= Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Bd. 25.
Rez.: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 122. 1909. S. 447 (A. Brandl).

5577 Demblon, C.: Rutland et Shakespeare.
«Le Soir» (Bruxelles). 1909. No. 145, 148, 150, 153, 161. — Polemik zum Prioritätsstreit zwischen Demblon und Bleibtreu. Vgl. auch Grande Revue. 25 juin 1909.

†**5578** Everyman, reprinted by W. W. Greg from the Edition by John Skot in the Possession of A. H. Huth. Louvain: A. H. Uystpruyst. Leipzig: O. Harrassowitz. 1909. (VIII, 32 S.)
= Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Bd. 24.
Rez.: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 122. 1909. S. 446 (A. Brandl).

†**5579** Goosecappe, Sir Gyles. Nach der Quarto 1606 in Neudruck hrsg. von W. Bang und R. Brotanek. Louvain: A. H. Uystpruyst. Leipzig: O. Harrassowitz. 1909. (V, 75 S.)
Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Bd. 26.

†**5580** Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Unter Mitwirkung von F. S. Boas, A. Brandl, R. Brotanek u. a. begründet und hrsg. von W. Bang. Louvain: A. H. Uystpruyst. Leipzig: O. Harrassowitz.
Bd. 24. Everyman, reprinted by W. W. Greg from the Edition by John Skot in the Possession of A. H. Huth. 1909. (VIII, 32 S.)
Bd. 25. Bale's Kinge Johan nach der Handschrift in der Chatsworth-Collection in Fksm. hrsg. von W. Bang. 1909. (67 Taf. m. VI S. Text.)
Bd. 26. Sir Gyles Goosecappe. Nach der Quarto 1606 in Neudruck hrsg. von W. Bang und R. Brotanek. 1909. (V, 75 S.)
Vgl. **5161**[46].

5581 Piquet, F.: La langue et le style de Herder (dans l'Extrait d'une correspondence sur Ossian et dans Shakespear).
Revue germanique. V. Année. 1909. No. 1.

5582 Reul, P. de: Shakespeare et M. Demblon.
Revue de Belgique. 1909. Juin. S. 155—72.

†**5583** Reyher, Paul: Les masques anglais. Étude sur les ballets et la vie de cour en Angleterre. (1512—1640.) Paris: Hachette. 1909. (X, 563 S.)
Shakespeare: S. 80, 82, 101, 102, 313, 323, 383, 441, 448, 455. — Zugleich Paris, thèse de lettres 1909.

IV. ITALIEN

a. Gesamt-Ausgaben

[in Original und Übersetzung]

[Nichts erschienen]

b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

Hamlet

5584 Shakespeare, G. Amleto, principe di Danimarca. Versione italiana di Giuseppe Neri. Milano-Sesto S. Giovanni: soc. ed. Milanese 1909. (90 S.)
La biblioteca per tutti. No. 39.

Midsummer Night's Dream

5585 Shakespeare, Gugl.: Sogno di una notte di mezza estate. Traduzione di Diego Angeli, con illustrazioni di Arturo Rackham. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche 1909. (142 S., 40 Taf.)

Othello

5586 Segrè, C.: Le fonti italiane del' l'«Otello».
Nuova Antologia. 16. Febr. 1909.

c. Nicht dramatische Werke

5587 Shakespeare, Gugl.: I sonetti. Traduzione italiana, con introduzione e noti di Lucifero Darchini. Milano: soc. ed. Sonzogno 1909. (95 S.)
Biblioteca universale No. 391.

d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

[Nichts erschienen]

e. Shakespeareana

5588 Bandello, Mat.: Novelle allegre. Milano: società ed. A. Lombardi e C. 1909. (320 S.)
Biblioteca grassa d'autori celebri, per adulti. fasc. 1—20.

5589 Colaneri, Enrico: Studi di critica moderna. Torino: G. B. Paravia e C. 1909. (115 S.)
Darin: La filosofia e l'arte nel'Amleto di W. Shakspeare.

5590 Cosentino, G.: Le tragedie di Shakespeare. Bologna: L. Beltrami. 1908. (282 S.)

5591 Majenza, Mich.: Le donne oneste e le . . . altre nei drammi di G. Shakspeare: conferenza tenuta nella sala del palazzo municipale in Caltanisetta il giorno 11 aprile 1909 Caltanisetta: tip. Ospizio provinciale di beneficenza 1909. (27 S.)

5592 Masnovo, O.: Come Shakespeare potè leggere Euripide: piccolo contributo alla questione bacconiana. Parma 1909: tip. F. Zafferri. (30 S.)

V. VERSCHIEDENE EUROPÄISCHE LÄNDER

Holland

5593 Shakespeare, W.: «Othello, de Moor van Venetië». Vertaald door Edw. B. Koster. Uitg. door de maatschappij voor goede en goedkoope lectuur. Amsterdam: G. Schreuders [1908]. (188 S.)
= Wereld Bibliotheek onder leiding van L. Simons. — Früher erschienen: «Antonius en Cleopatra». — «De Koopman van Venetië». — «Coriolanus». — «Macbeth». — Vgl. 3632^{42}. 3634^{42}.
Rez.: Jahrb d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 391—92 (Max Förster).

Rumänien

5594 Shakespeare, W.: Hamleto regido de danujo. Tragedio en kvin aktoj. Tradukis L. Zamenhof. Kvara eldono. Paris: Hachette et Cie. 1906. (180 S.)

Schweden

5595 Strindberg, August: Shakespeare's «Macbeth», «Othello», «Romeo och Julia», «Stormen», «Kung Lear», «Henrik VIII», «En Midsommernattsdröm». Stockholm: Björck & Börgesson [1909]. (79 S.)

VI. AUSSEREUROPÄISCHE LÄNDER

Indien

†**5596** Subbarau, Rentala Venkata: «Hamlet» Unveiled. Vol. 1. Madras: The Rentala House, Mylapore 1909. (XXXII, 407 S.)

†**5597** Subbarau, Rentala Venkata: «Othello» Unveiled. Madras: The Rentala House 1906. (XV, 692 S.)

NACHTRÄGE

zu Werken, welche bereits in früheren Jahrgängen der Bibliographie verzeichnet sind

(**2608**) Bobsin, Otto: Shakespeares «Othello» in englischer Bühnenbearbeitung. 1904.
Rez.: Literaturblatt f. german. u. roman. Philologie. 1909. Sp. 59—60 (O. Glöde).

(**3326**) Shakespeare's dramatische Werke. Übersetzt von A. W. Schlegel und L. Tieck. Revid. von H. Conrad. (1905.)
Beiblatt zur Anglia. Bd. 20. 1909. No. IV. S. 102—11 (Phil. Aronstein).

(**3328**) Julius Caesar. With the assistance of H. P. Junker . . . edited by Frederic W. Moormann. 1905.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. No. IV. S. 121—24 (Th. Mühe).

(**3340**) Baeske, W.: Oldcastle-Falstaff in der engl. Literatur bis zu Shakespeare. 1905.
Rez.: Studien zur vergl. Literaturgeschichte. Bd. 9. 1909. H. 3 (Gregor Sarrazin). — Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. No. VII. S. 243—44 (Konrad Meier).

(**3353**) Buettner, Wilh.: Shakespeares Stellung zum Hause Lancaster. 1904.
Rez.: Literaturblatt für german. u. roman. Philol. 1909. No. 1. Sp. 9—10 (O. Glöde).

(**3452**) Vischer, Fr. Th.: Shakespeare-Vorträge. 6. Bd. 1905.
Rez.: Beiblatt zur Anglia Bd. XX. 1909. No. VIII. S. 240 (Konrad Meier).

(**3760**) Beaumont, Francis, and John Fletcher: Works. Variorum Edition. Vol. 1—3. 1904—08.
Rez.: Literarisches Zentralblatt. 1909. Sp. 266—67.

(**3911**) Lee, Sidney: Shakespeare and the Modern Stage. 1906.
Rez.: Magyar Shakespeare-Tár. Köt. II. 1909. S. 137—54.

(**4175**) Kaulfuss-Diesch, C. H.: Die Inszenierung des deutschen Dramas . . . 1905.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. No. 8. S. 241—42 (Konrad Meier). — The Modern Language Review. Vol. 4. 1909. No. 4 (M. B. Evans).

(**4187**) Koeppel, Emil: Ben Jonsons Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker. 1906.
Rez.: Archiv f. d Studium der Neueren Sprachen. Bd. 121. 1908. S. 323—24 (R. Fischer).

(**4257**) Sarrazin, Gregor: Aus Shakespeares Meisterwerkstatt. 1906.
Rez.: Englische Studien. Bd. 40. 1909. S. 417—20 (R. K. Root). — Literarisches Zentralblatt. 1909 No. 3. Sp. 95—98 (Herm. Conrad). — Beiblatt zur Anglia. Bd. 21. 1910. No. 1. S. 4—7 (Gustav Binz).

(**4260**) Schmidt, Karl: Margarethe von Anjou vor und bei Shakespeare. 1906.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. No. 8. S. 244—45 (Konrad Meier).

(**4295**) Thürnau, C.: Die Geister in der engl. Literatur des 18. Jahrhunderts.
Rez.: Museum. Bd. XVI. 1909. No. 2 (A. E. H. Swaen).

(**4333**) Bögholm, N.: Bacon og Shakespeare. 1906
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 401 (Max Förster).

(**4371**) Shakespeare, W.: «The Comedy of Errors». Edited by Henry Cuningham. (The Arden Shakespeare.) (1907.)
Rez: Zeitschrift f. französ. u. engl. Unterricht. Bd. 8. 1909. H. 5. (Herm. Conrad).

(**4472**) Chandler, Frank Wadleigh: The Literature of Roguery. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 422—23 (Max Förster).

(4484) Davis, L.: Shake-speare England's Ulysses. [1905.]
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. No. 8. S. 241 (Konrad Meier).

(4602) Meier, K.: Klassisches im «Hamlet». 1907.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. 20. 1909. No. 2. S. 73—76 (R. Hauschild).

(4622) Shakespeare, W.: «Macbeth» erklärt von H. Conrad. 1907.
Rez.: Englische Studien. Bd. 41. 1909. S. 140—41 (Erik Björkman). — Die Neueren Sprachen. Bd. XVII. 1909. S. 238 ff.

(4634) Hauschild, G. R.: Verhältnis von Goethes «Romeo und Julia» zu Shakespeares gleichnamiger Tragödie. 1907.
Rez.: Das literarische Echo. Jg. 12. 1909/10. Sp. 413 (Ludwig Fränkel).

(4679) Dorrinck, A.: Die lateinischen Zitate in den Dramen der wichtigsten Vorgänger Shakespeares. 1907.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1909. Sp. 40 (W. Franz).

(4712) Joachimi-Dege, Marie: Deutsche Shakespeareprobleme . . . 1907.
Rez.: Literarisches Zentralblatt. 1909. Sp. 950—51 (Hermann Conrad).

(4724) Lederer, Franz: Die Ironie in den Tragödien Shakespeares. 1907.
Rez.: Englische Studien. Bd. 40. 1909. S. 420 (Erik Björkman). — Beiblatt zur Anglia. Bd. 20. 1909. No. 4. S 116—18 (R. Hauschild).

(4734) Neubner, Alfred: Mißachtete Shakespeare-Dramen. 1907.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. No. 5. 147—51 (Phil. Aronstein).

(4747) Shakespeare, W.: Ein Trauerspiel in Yorkshire. Übers. von Alfred Neubner. 1907.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. No. 5. S. 151—52 (Phil. Aronstein).

(4756) Sieper, Ernst: Shakespeare und seine Zeit. 1907.
Das literarische Echo. 11. Jg. H. 11. 1909. Sp. 781—82 (Ludw. Fränkel).

(4774) Wolff, Max J.: Shakespeare 1907—08.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. S. 321—26 (Gustav Binz). — Göttingische Gelehrte Anzeigen. Bd. 171. 1909. S. 146—150 (Lewin Ludw. Schücking). — Deutsche Rundschau. Jg. 35. (Bd. 140). S. 476—78 (A. Brandl).

(4808) Goll, Aug.: Forbrydertyper hos Shakespeare. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 358—61 (A. Mendelssohn-Bartholdy). — Deutsche Literaturzeitung. 1909. Sp. 2727—28 (Josef Kohler).

(4809) Shakespeare, W.: The Little Shakespeare. [1908.]
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 390 (Max Förster).

(4810) Shakespeare, W.: Works (The Century Shakespeare). 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 390 (Max Förster).

(4812) The Elizabethan Shakespeare. 1—3. [1908.]
Rez.: Literaturblatt f. german. u. roman. Philologie. 1909. Nr. 12. Sp. 399—400 (R. Ackermann). — Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. No. 4. S. 111—16 (F. Lindner). — Vol. 1. 2: Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen. Bd. 121. 1908. S. 477 (A. Brandl). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 387—88 (Max Förster).

(4813) Shakespeare, First Folio Edition. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 386 (Max Förster).

(4816) The Old-Spelling Shakespeare. (Vol. VII—XI.) 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 388—89 (Max Förster).

(4821) The Lamb Shakespeare for the Young. 1908.
Rez.: [The Winter's Tale]: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 363—64 (Max Förster).

(4824) The Shakespeare Apocrypha. Edited by C. F. Tucker Brooke. 1908.
Rez.: The Scottish Historical Review. Vol. VI. 1909. S. 93—94 — Modern Language Notes. Vol. XXIV. 1909. No. 6 (John Louis Haney). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 410—12 (Max Förster). — Literarisches Zentralblatt. 1909. Sp. 744—45 (W. Dibelius).

(4825) Lee, Sidney: Four Quarto Editions of Plays by Shakespeare. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 389—90 (Max Förster).

(4835) Shakespeare, W.: «Hamlet, Prince of Denmark». By C. W. Crook. 1908.
Rez.: Jahrb. der Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 362 (Max Förster).

(4841) Lewis, C. M.: The Genesis of «Hamlet». 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 343—44 (A. v. Weilen).

(4842) Miles, G. H.: A Review of «Hamlet». 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 344—45 (A. v. Weilen).

(4863) History of King Leir, The. 1605. (Malone Society Reprints.) 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 392 (Max Förster).

(4875) Shakespeare, W.: «The Merchant of Venice». Edited by S. E. Goggin. 1908. (University Tutorial Series.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 362 (Max Förster).

(4876) Shakespeare, W.: «The Merchant of Venice». With a Musical Appendix arranged by Cotsford Dick. Edited by G. F. Chambers. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 363 (Max Förster).

(4884) Shakespeare, W.: «A Midsummer-Night's Dream». With Introduction by Arthur Rackham. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 390—91 (Max Förster). — Vossische Zeitung (Berlin). 3. 7. 1909. — Magdeburgische Zeitung. 28. 11. 1909. — Allgemeine Zeitung (München). 5. 6. 1909.

(4886) The Sources and Analogues of «A Midsummer-Night's Dream» compiled by Frank Sidgwick.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 394 (Max Förster). — The Athenæum. Febr. 20, 1909.

(4894) Shakespeare, W.: The Tragedy of «Richard the Third». Edited by H. H. Furness. (A New Variorum Edition.) 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 334—37 (George B. Churchill). — The Athenæum. June 5, 1909.

(4900) The Taming of a Shrew being the Original of Shakespeare's «Taming of the Shrew» 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 392—93 (Max Förster).

(4903) Shakespeare, W.: «The Tempest». With Illustrations in Colour by Paul Woodroffe. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 391 (Max Förster).

(4929) Albright, Victor E.: A Typical Shakespearean Stage. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 49. 1909. S. 328—30 (Wolfg. Keller).

(4932) Bacon, Fr.: The Essays or Counsels Civil and Moral. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 422 (Max Förster).

(4934) Bayley, Harold: The Shakespeare Symphony. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 395—96 (Max Förster).

(4936) Beeching, H. C.: William Sh. Player usw. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 322 (A. Brandl). — The Athenæum. Jan. 30, 1909. Febr. 13, 1909.

(4941) Coleridge's Literary Criticism ed. by J. W. Mackail. 1908.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. No. 2. S. 44—46.

(4944) Daines, Simon: Orthoepia Anglicana (1640). Hrsg. von Rösler und Brotanek. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 403 (Max Förster).

(4946) Essays, Critical, of the Seventeenth Century. Ed. by Spingarn. 1908.
Rez.: La cultura. Vol. 28. 1909. No. 14 (A. Galletti).

(4947) Essays on Shakespeare and his Works. Edit. by Sir Spenser St. John. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 350—52 (W. Dibelius).

(4948) Fitzgerald, P.: Shakespearean Representation. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 353 (R. Fischer).

(4949) Foster, John: A Shakespeare Word-Book [1908].
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 403—04 (Max Förster). The Athenæum. March 27, 1909.

(4953) Gateway to Shakespeare for Children, The. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 364 (Max Förster).

(4955) Gibson, J. Paul S. R.: Shakespeare's Use of the Supernatural. 1908.
Rez.: Das literarische Echo. Jg. 12. 1909/10. Sp. 412 (Ludwig Fränkel.) — Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 122. 1909. S. 449 (Bernh. Neuendorff). — Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. S. 175—77 (Phil. Aronstein). — Deutsche Literaturzeitung. 1909. No. 17. Sp. 1061—62 (W. Franz). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 396—97 (Max Förster). — Literarisches Zentralblatt. 1909. Sp. 808—09 (H[erm.] C[onrad].)

(4956) Gildersleeve, Virginia Crocheron: Government Regulation of the Elizabethan Drama. 1908.

Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. No. 6. S. 171—73 (Phil. Aronstein). — Literarisches Zentralblatt. 1909. No. 15/16. Sp. 509—10 (Max Lederer). — Jahrbuch der Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 326—27 (Max J. Wolff). — Deutsche Literaturzeitung. 1909. Sp. 1705—07 (Emil Koeppel). — Revue critique. Nouv. Série. T. 67. S. 53—54 (Ch. Bastide).

(4957) Greenwood, G. G.: The Shakespeare Problem Restated. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 400—01 (Max Förster).

(4961) Hardy, T. M.: An Evening with Shakespeare. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 363 (Max Förster).

(4962) Harrison's Description of England in Shakespeare's Youth. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 405—06 (Max Förster).

(4963) Hazlitt, William: Characters of Shakespeare's Plays. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 395 (Max Förster).

(4964) Henslowe's Diary. Edited by Walter W. Greg. Part II. 1908.
Rez.: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Jg. 1. 1909. S. 201—04 (W. Bang). — The Modern Language Review. Vol. IV. 1909. No. 3 (E. K. Chambers). — Jahrbuch d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 338—42 (A. Brandl).

(4965) Hill, Herbert Wynford: Sidney's Arcadia and the Elizabethan Drama. 1908.
Rez.: Literaturblatt für german. u. roman. Philologie. 1909. No. 12. Sp. 400—01 (Rich. Ackermann). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 418—19 (Max Förster).

(4966) Johnson on Shakespeare. Essays and Notes selected by Walter Raleigh. 1908.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. No. 6. S. 177—78 (Phil. Aronstein). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 395 (Max Förster).

(4967) Jonson, Ben: The New Inn, or the Light Heart. Edited by George B. Tennant. 1908.
Rez.: Literaturblatt für german. und roman. Philologie. 1900. No. 1. Sp. 8—9 (R. Ackermann).

(4977) Lee, Sidney: A Life of William Shakespeare. 6th Ed. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 398—400 (Max Förster).

(4987) Rushton, William L.: Shakespeare and «The Arte of English Poesie». 1908. [vielm. 1909.]
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 396 (Max Förster).

(4988) Saintsbury, G.: A History of English Prosody. Vol II. From Shakespeare to Crabbe. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 404 (Max Förster).

(4992) Schelling, F. E.: Elizabethan Drama. 1908.
Rez.: American Journal of Philology. Vol. 30. No. 2. (No. 118) (J. M. Garnett). — Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 122. 1909. S. 399—401 (A. Brandl). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 331—34 (George B. Churchill).

(5004) Stewart, Helen Hinton: The Supernatural in Shakespeare. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 396 (Max Förster).

(5008) Swinburne, A. C.: The Age of Shakespeare. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 321—22 (A. Brandl).

(5009) Thorndike, A. H.: Tragedy. 1908.
Rez.: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 122. 1909. S. 447 (A. Brandl). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 319—320 (Wolfg. Keller).

(5011) Upham, Alfred Horatio: The French Influence in English Literature from the Accession of Elizabeth to the Restoration. 1908.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. No. 8. S. 234—40 (Gustav Becker). — Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 121. 1908. S. 476—77 (A. Brandl).

(5014) Watt, L. M.: Attic and Elizabethan Tragedy. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 320—21 (A. Brandl).

(5018) Shakespeare in deutscher Sprache. Hrsg., zum Teil neu übers. v. Gundolf. Bd. 1. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 364—69 (Marie Gothein). — Der neue Weg (Berlin). Jg. 38. 1909. S. 93—94 (Oskar Lang). — Breslauer Zeitung vom 9. 9. 1909 (Bertha Badt). — Hannoverscher Courier vom 26. 2. und 23. 10. 1909. — Tägliche Rundschau (Berlin) vom 30. 10. 1909. — Berliner Tageblatt vom 24. 2. 1909 (M[onty] J[acobs].)

†(5019) Shakespeare's theatralische Werke. Übersetzt von Wieland. T. 1. 2. Hrsg. von Ernst Stadler. Berlin: Weidmann. 1909.
Inhalt: Popes Vorrede. — Ein St. Johannis Nachts-Traum. — Das Leben und der Tod des Königs Lear. — Wie es euch gefällt. — Maß für Maß. — Der Sturm.
= Wielands gesammelte Schriften. Hrsg. von der Deutschen Kommission der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. II. Abteilung: Übersetzungen. Bd. 1.
Rez.: Literarisches Zentralblatt. 1909. No. 5. Sp. 165 (M[ax] K[och]. — Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 8. 1909. S. 368 (H. Jantzen). — Deutsche Literaturzeitung. 1909. Sp. 1565 (Oskar Walzel). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 391 (Max Förster).

(5020) Shakespeare Reprints. General Editor: Wilhelm Viëtor. I. «King Lear». 1892. — II. «Hamlet». 1891. — III. «King Henry V.» 1908.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. No. 6. S. 170 (Phil. Aronstein).

(5023a) Limberger, Richard: Polonius. 1908.
Rez.: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 122. 1909. S. 215 (A. Brandl). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 346 (A. v. Weilen).

(5024) Lublinski, Samuel: Shakespeares Problem im «Hamlet». 1908.
Rez.: Das literarische Echo. 11. Jg. 1908/09. H. 11. Sp. 784—85 (Ludw. Fränkel). — Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 121. 1908. S. 477 (A. Brandl). — Beilage der Münchner Neuesten Nachrichten. 1908. No. 94. S. 149 (Karl Hoffmann). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 345—46 (A. v. Weilen).

(5025a) Pfleiderer, Wolfg.: Hamlet und Ophelia. 1908.
Rez.: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 122. 1909. S. 215 (A. Brandl). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 346 (A. v. Weilen). — Literarische Umschau des Berliner Lokalanzeigers vom 14. März 1909 (Hermann Conrad).

(5027) Weilen, Alexander von: Hamlet auf der deutschen Bühne. 1908.
Rez.: Das literarische Echo. 11. Jg. 1908/09. H. 11. Sp. 785—86 (Ludw. Fränkel). — Englische Studien. Bd. 40. 1909. S. 420—22 (Helene Richter). — Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Jg. 63. Bd. 123. 1909. S. 167—73 (Konrad Meier). — Deutsche Literaturzeitung. 1909. Sp. 1636—37 (R. M. Meyer). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 347—49 (Eugen Kilian). — Der neue Weg (Berlin). Jg. 38. 1909. S. 434—36 (Paul Tyndall). — Neue Freie Presse (Wien) vom 24. 2. 1909. — Literarische Umschau des Berliner Lokal-Anzeigers vom 14. 3. 1909 (Hermann Conrad).

(5029) Wurm, Alois: Shakespeares «Hamlet» in seinen Beziehungen zur christlich-mittelalterlichen und neuzeitlichen Kultur. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 345 (A. v. Weilen).

(5030) King Henry V. Parallel Texts of the First and Third Quartos and the First Folio. Edited by Ernest Roman. 1908.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1909. Sp. 422 (B. Groethuysen). — Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 121. 1908. S. 431—32 (Bernh. Neuendorff). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 389 (Max Förster).

(5033) Shakespeare, W.: «Julius Caesar». (Englische Schülerbibliothek II, 5.) 1908.
Rez.: Zeitschrift f. französ. und engl. Unterricht. Bd. 8. 1909. S. 81—82 (Herm. Jantzen).

(5040) Shakespeare: «Macbeth» edited by Frederic W. Moorman with the Assistance of H. P. Junker. 1908.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. No. 4. S. 124—28 (Th. Mühe). — Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 122. 1909. S. 158 (Bernh. Neuendorff). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 362 (Max Förster).

(5046) Shakespeare's «Othello» in Paralleldruck nach der ersten Quarto und ersten Folio mit den Lesarten der zweiten Quarto und einer Einleitung hrsg. von M. M. Arnold Schröer. Heidelberg: Carl Winter. 1909. (XVI, 211 S.)
Englische Textbibliothek. Hrsg. von J. Hoops. 14.
Rez.: Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen. Bd. 122. 1909. S. 449—50 (A. Brandl).

(5050) Leschtsch, A.: «Richard III.» 1908.
Rez.: Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen. Bd. 122. 1909. S. 214—15 (A. Brandl). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 337—38 (George B. Churchill.)

(5056) Shakespeare, William: «Das Wintermärchen». Für die Aufführung eingerichtet von Eugen Kilian [1908].
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 357—58 (Hans Hecht).

(5057) «König Lokrin.» Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von William Shakespeare. Deutsche Übersetzung von Alfred Neubner. 1908.
Rez.: Das literarische Echo. 11. Jg. 1908/09. H. 11. Sp. 783 (Ludw. Fränkel). — Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen. Bd. 122. 1909. S. 156—58 (Bernh. Neuendorff). — Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. S. 151 (Phil. Aronstein). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 355 (R. Fischer).

(5059) Alberts, Wilhelm: Hebbels Stellung zu Shakespeare. 1908.
Rez.: Das literarische Echo. Jg. 12. 1909/10. Sp. 99—100 (Karl Zeiss). — Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 8. 1909. S. 369 (H. Jantzen). — Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 121. 1908. S. 471 (A. Brandl). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 356—57 (Robert Petsch).

(5069) Böhtlingk, Arthur: Bismarck und Shakespeare. 1908.
Rez.: Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Jg. 23. 1909. S. 805 (Karl Löschhorn). — Das literarische Echo. Jg. 12. 1909/10. Sp. 413 (Ludwig Fränkel). — Zeitschrift für das Gymnasialwesen. Bd. 62. 1908. H. 12 (Stutzer). — Deutsche Literaturzeitung. 1909. Sp. 1775—77 (H. Rosin). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 408 (Max Förster).

(5078) Enterlude of Welth and Helth, An. Hrsg. von F. Holthausen. 1908.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1909. Sp. 105—06 (Ed. Eckhardt).

(5082) Gaehde, Christian: Das Theater. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 318—19 (Max J. Wolff). — Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 4. 1909. S. 605—06 (Emil Utitz).

(5084) Goll, A.: Verbrecher bei Shakespeare. 1908.
Rez.: Das literarische Echo. 11. Jg. 1908/09. H. 11. Sp. 783—84 (Ludw. Fränkel.) — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909 S. 358—61 (A. Mendelssohn-Bartholdy). — Deutsche Literatur-Zeitung. 1909. Sp. 2727—28 (Josef Kohler). — Frankfurter Zeitung vom 15. 8. 1909 (Ernst Traumann).

(5091) Holzer, Gustav: Shakespeare im Lichte der neuesten Forschung. 1908.
Rez.: Das literarische Echo. 11 Jg. 1908/09. H. 11. Sp. 782—83 (Ludw. Fränkel). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 401 (Max Förster).

(5092) Hübner, Walter: Der Vergleich bei Shakespeare. 1908.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. No 6. S. 174—75 (Phil. Aronstein).

(5117) Remus, Beiträge zur Behandlung Shakespeares im englischen Unterricht der Prima. 1908.
Rez.: Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 8. 1909. (S. 271—72 (O. Glöde).

(5118) Ruest, Anselm: William Shakespeare. 1908.
Rez.: Das literarische Echo. 11. Jg. 1908/09. H. 11. Sp. 779—81 (Ludw. Fränkel). — Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen. Bd. 122. 1909. S. 447—48 (A. Brandl).

(5127) Schücking, Levin Ludwig: Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit. 1908.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. No. 4. S. 97—102 (Phil. Aronstein). — Literaturblatt für german. und roman. Philologie. 1909. No. 7. Sp. 231—32 (Rich. Ackermann). — Das literarische Echo. Jg. 12. 1909/10. Sp. 411—12 (Ludwig Fränkel). — Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen. Bd. 122. 1909. S. 160—62 (A. Brandl). — Deutsche Literaturzeitung. 1909. Sp. 1123—25 (Wilhelm Dibelius). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 354—55 (R. Fischer). — Literarisches Zentralblatt. 1909. Sp. 713—14 (M. J. W[olff]).

(5135) Magyar Shakespeare-Tár. 1908.
Rez.: Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 8. 1909. S. 178—86 (Max Kaluza).

(5143) Voigt, Hermann: Gleichnisse und Metaphern in Shakespeares Dramen. 1908.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. XX. 1909. No. 6. S. 173—74 (Phil. Aronstein).

(5150) Shakespeare, W.: Œuvres dramatiques. Traduction par Georges Duval. 1908.
Rez.: Das literarische Echo. Jg. 11. 1908/09. H. 15. Sp. 1090.

(5161) Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas . . . hrsg. von W. Bang. 1908.
Rez.: [Bd. 20. 21.]: Literarisches Zentralblatt. 1909. No. 5. Sp. 162—63 (Max Lederer). — [Bd. VII, 2. 22. 23.]: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 412—13, 417—18 (Max Förster).

(5172) De Vocht, H.: De invloed van Erasmus op de engelsche tooneel-literatur der 16e en 17 eeuwen. 1908.
Rez.: Englische Studien. Bd. 41. 1909. S. 138—40 (A. E. H. Swaen). — Museum. XVI. 1909. H. 9. (J. A. Worp). — Deutsche Literaturzeitung. 1909. Sp. 675—77 (Ed. Eckhardt). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 45. 1909. S. 372—74 (Friedrich Brie). — Literarisches Zentralblatt. 1909. Sp. 917—18.

MISZELLEN

†315* (Bojanowski, P. v.): Katalog der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Weimar: Druck von R. Wagner Sohn. 1909. (VI, 88 S.)

Inhaltsverzeichnis: Vorwort. I. Ausgaben sämtlicher und einzelner Werke Shakespeares in englischer Sprache. — II A. Übersetzungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen Shakespeares. — II B. Übersetzungen der Gedichte Shakespeares. — III. Shakespeariana. — IV. Geschichte der englischen Literatur und Bühne. Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeares. — V. Wörterbücher. — VI. Handschriften und Handexemplare. — VII. Verschiedenes. — Nachtrag.

†316* Book Prices Current: A Record of the Prices at which Books have been sold at Auction; from October 1908, to July 1909. Being the Season 1908—1909. Vol. XXIII. London: Elliot Stock, 1909. (IX, 763 S.) 8°

Daraus: *First Folio* (v. J. 1623):

1. Shakespeare (Wm.) Comedies, Histories and | Tragedies, first folio ed. (Lee, No. 69), verses opposite title, "To the Memory of the deceased Author", and "The Names of the Principal Actors" (in all three leaves), in fac., port. on title by M. Droeshout inlaid and text apparently in fac. (all the preliminaries mended in the margins or mounted, several margins repaired, and one or two words of texts supplied, last leaf mended and backed), (12¹/₈ by 7³/₄ in.) (all faults), old russia, g. e. Isaac Jaggard & Ed. Blount, 1623, sm. folio. — Another copy (Lee, No. 70), wanted title containing the port. and the last leaf of text (2 leaves only), (top margins of three leaves are cut into, and "A Catalogue" defective, some margins in «Love's Labours Lost» wormed, lower corner of q 6 defective, a word injured in 112, lateral margin of pp 3 cut close bb 5 loose) (12¹/₈ by 7⁷/₈ in.), old cf., Isaac Jaggard & Ed. Blount, 1623 (850—851) £ 800

[On a fly-leaf at end in this copy are written, in a nearly contemporary hand, three epitaphs on Shakespeare, one being unknown from any other source — Catalogue].

First Folio (Reprints):

1. Shakespeare (William) Facsimile reprint of the First Folio, by Staunton, mor. ex., Day & Son, 1866, folio (348) £ 4 12 s 6 d.
2. Shakespeare (W.) Works, Staunton's Facsimile Reproduction of the First Folio, port., mor. ex., 1866, folio (220) £ 2 4 s.
3. Shakespeare (W.) Works, Staunton's Facsimile Reproduction of the First Folio, port., mor., g. e., 1866, folio (312) £ 2 6 s.
4. Shakespeare (W.) The National Shakespeare facsimile of the text of the first folio, illustrations by Noel Paton, 3 vol. mor. (1890), folio (293) £ 1 10 s.

Second Folio (v. J. 1632):

1. Shakespeare (William). Comedies, Histories and Tragedies, second impression, port. by Droeshout (poor copy with Ben Jonson's verses, "To the Reader", in facsimile, the last leaf defective with the imprint cut off, and two other leaves repaired) old cf. (rebacked), Garricks bookplate, Tho. Cotes for John Smethwick, 1632, folio (138) £ 14 10 s.
2. Shakespeare (Mr. William). Comedies, Histories and Tragedies, second impression (wanted the port.), verses by Ben Jonson, some of the preliminary leaves and last leaf (some leaves stained, one imperfect), old cf. (broken) 1632, folio (156) £ 1
3. Shakespeare (Wm.) Comedies, Histories and Tragedies, second ed. (title with leaf of verses opposite wanted, title supplied in MS. with a pen—and—ink copy of the port., corner of dedication torn off, wanted leaf with Milton's epitaph, "Names of Actors" defective, first leaf of text defective, last leaf cut down and mounted) orig. cf. [imprint at end] Printed ... by Thomas Cotes for John Smethwick, William Aspley, Richard Hawkins, Richard Meighen and Robert Allot, 1632 (270) £ 31
4. Shakespeare (Wm.) Comedies, Histories and Tragedies, second ed. (wanted title containing port. and verses opposite, dedication and next 2 preliminary leaves, in all 5 leaves, some leaves, some leaves stained, last leaf mended) orig. cf. (broken), [at end,] Printed by Thomas Cotes for John Smethwick, W. Aspley, Rich. Hawkins, R. Meighen and R. Allot 1632, folio (263) £ 20

Third Folio (v. J. 1664):

1. Shakespeares (Wm.) Comedies, Histories and Tragedies, third Folio (wanted all preliminary leaves as well as the doubtful Plays) ends on page 669 of Cymbeline, 4 leaves in old MS. (wanted K 2, O, o 2, 3, 4, 5 and H hh 8 torn across), old cf. [Philip Chetwynd, 1664], folio (157) £ 3 5 s.

Third Folio (Reprint):

1. Shakespeare (W.) Comedies, Histories and Tragedies, facsimile reproduction of the third folio edition, 1664, port cf. uncut, Methuen, 1905, folio (630) £ 2 2 s.

Fourth Folio (v. J. 1685):

1. Shakespeare (W.) Comedies, Histories and Tragedies, the fourth folio edition (wanted all before page 15 and the last 9 leaves, cf. rebacked 1685 folio (966) £ 2 10 s.
2. Shakespeare (W.) Comedies | Histories | and | Tragedies | the fourth edition, wanted port. (small hole in folio 7—8, two leaves damaged), hf. cf. (14 by 8¹/₂ in.) J. Herringman, 1685, folio (589) £ 20
3. Shakespeare (Wm.) Comedies, Histories and Tragedies, fourth folio, wanted title, port. (original), cut down and mounted (several leaves defective, and wanted 2 leaves at end), H. Herringman etc. 1685, folio (175) £ 1 11 s.
4. Shakespeare (Wm.) Mr. William Shakespear's | Comedies, | Histories. | and Tragedies, the fourth ed., port. and last leaf in fac. (2 outer plain margins in Romeo and Juliet repaired, one or two corners mended and a few words defective, a few age stains), 13¹/₄ by 8¹/₄

in.) mor. ex., g. e., by Lloyd. Printed for H. Herringman and sold by Joseph Knight and Francis Saunders, 1685 (490) £ 31

5. Shakespeare (Wm.) Mr. William Shakespear's | Comedies, | Histories, | and Tragedies, the fourth ed., port. by Droeshout, verses beneath, modern mor. ex. (14½ by 8¾ in.) Herringman, Brewster and Bentley, 1685, folio (195) £ 47
6. Shakespeare (Wm.) Comedies, Histories and Tragedies, the fourth ed., port. by Droeshouth, with verses beneath (seperated and mounted), title inlaid (several plain margins repaired), mor. ex. Herringman, Brewster and Bentley, 1685, folio (212) £ 38

Fourth Folio (Reprint):

1. Shakespeare (W.) Comedies, Histories and Tragedies, facsimile reproduction of the fourth folio ed., 1685, port., cf. uncut, Methuen, 1904, folio (631) £ 2 6 s
2. Shakespeare (Wm.) Comedies, Histories and Tragedies, facsimile from the edition of 1685, port., Methuen, 1904, folio (212) £ 1 13 s.

Poems:

1. Shakespeare (W.) Poems, first edition, with the dated and undated title, port. by Marshall (backed and the bottom line of the inscription in facsimile), old cf. covered with cloth, London, Tho. Cotes, 1640, sm. 8 vo. (484) £ 91
2. Shakespeare (William). Poems, first ed. port. by W^m^ Marshall (wanted second title A j), contemp. signature of "Jo Chichester", orig. cf., with new end papers, Printed .. by Tho. Cotes and are to be Sold by John Benson, dwelling in St. Dunstans Churchyard, 1640, 8 vo. (215) £ 310.
3. Shakespeare. Collection of Poems, being all the Miscellanies of Mr. William Shakespeare, published by himself in the year 1609 and now correctly printed from those editions, 2 vol. in 1, Bernard Lintoth, n. d. cf. (spotted) (436) £ 4
4. Kelmscott Press. Shakespeare (Wm.) Poems (500 copies) vell. uncut, Jan. 17, 1893, sm. 4° (304) £ 4 1s.

Works:

Shakespeare Quarto Facsimiles, reproduced by Wm. Griggs and H. A. Evans, F. J. Furnivall, 43 vol. roxburghe, as issued 1880—88. — Coriolanus, ed. by F. A. Leo, with facs. from the 1623 folio, 1864, 44 vol. (205) £ 9

The Historie of Henry the Fourth, Printed by John Norton, and are to bee sold by William Sheares, 1632.

The First and Second Part of the troublesome Raigne of John King of England, Printed by Aug. Mathewes, for Thomas Dewe, 1622.

Shakespeare (Wm.) Macbeth, mor. ex., A. Clark, 1674, 4° (424) £ 2 2 s.

Shakespeare (William) A | Midsummer nights | dreame, first ed. 32 leaves, signs A—H in 4's. including title (margins of D 4 mended, the last 4 leaves remargined), (7¼ by 5½ in.) new vell., from J. Fitchett Marsh's library, James Roberts, 1600, sm. 4° (849) £ 65

Shakespeare (Wm.) A Midsummer Nights Dreame, first ed., title and last leaf in facsimile, mor. ex., by W. Pratt, Printed by James Roberts, 1600 sm. 4° (194) £ 25

Shakespeare (W.) Pericles, Prince of Tyre, Printed at London by Thomas Cotes, 1635. King Richard the Third, Printed by John Norton and are to be sold by Mathew Law, 1629.

Shakespsare (W.) Dramatic Works, 9 vol. Boydell's ed. engravings after Stothard, etc., mor. ex., panel of gilt oak leaves and figure of Shakespeare on sides, g. e. 1802, folio (237) £ 12 5 s.

Shakespeare (W.) Comedies Histories and Tragedies by Capell, 10 vol., mor. 1767, cr. 8 vo. (229) £ 1 4 s.

Shakespeare (W.) Plays, by Alex. Chalmers, port., 8 vol., cf. 1847, 8° (756) 19 s.

Shakespeare (W.) Plays, by A. Chalmers, 9 vol., hf. cf., 1805, 8 vo. (582) 13 s.

Shakespeare (W.) Works, Chiswick ed., illustrations by Byam Shaw, 38 vol., cl. 1901, fcap., 8 vo. (393) 18 s.

Shakespeare (W.) Works, ed. by W. Clarke and J. Glover, 9 vol., 1863, 8 vo. (178) £ 2 5 s.

Shakespeare (W.) Works, ed. by Clark and Glover, 9 vol., cl., 1863, 8 vo. (58) £ 2 12 s.

Shakespeare (W.) Works, by J. Payne Collier, 9 vol., cf. gt. 1844, 8 vo. (583) £ 1 17 s.

Shakespeare (W.) Works, by A. Dyce, 10 vol., cl., 1880—81, 8 vo. (229) £ 1 4 s.

Shakespeare (W.) Works, ed. by I. Gollancz, ports., (some col.) and other illustrations, Larger Temple ed., on hand made paper (limited to 175 copies), 12 vol., vell., t. e. g., 1899—1900, 8 vo. (219) £ 5 5 s.

Shakespeare (W.) Works, ed. by Sir T. Hanmer, ports., and plates, 6 vol., old cf., bookplate of Wm. Cowper, Esq. Clerk of the Parliaments Oxford, 1744, 4° (355) £ 1 3 s.

Shakespeare (Wm.) Works (ed. by Hanmer) ports. and plates after Hayman by Gravelot, 6 vol. old cf. Oxford, 1744, 4° (198) £ 1 2 s.

Shakespeare (W.) Plays and Poems from the Text of Johnson and Steevens, port., 11 vol. hf. cf. Pickering, 1825, 8 vo. (824) £ 1 4 s.

Shakespeare (W.) Plays, by Johnson and Steevens, extra illustrated with ports. by Harding etc. and other engravings, 15 vol., mor., g. e., 1793, 8 vo. (454) £ 4 6 s.

Shakespeare (W.) Plays by Johnson and Steevens, ports. 10 vol., cf. gt. 1785, 8 vo. (240) £ 1 4 s.

Shakespeare (W.) Works, ed. by Charles Knight, imperial ed., engravings 2 vol., publisher's mor., n. d., folio (271) £ 1 3 s.

Shakespeare (W.) Works "Knight's Pictorial Ed.", 8 vol., mor. ex. (1839) imp. 8 vo. (201) £ 4 4 s.

Shakespeare (W.) Works, Imperial ed. by C. Knight, illustrations, 2 vol., hf. mor., Virtue, n. d., folio (695) 10 s.

Shakespeare (Wm.) Plays and Poems by E. Malone ports., 21 vol., cf. 1821, 8 vo. (63) £ 6

Shakespeare (W.) Works, LARGE PAPER (50 copies), 12 vol., hf. mor., uncut. t. e. g., 1882—83, 8 vo. (277) £ 1 14 s.

Shakespeare (Wm.) Plays and Poems, port., 11 vol., orig. cl. W. Pickering, 1825, 8 vo. (65) £ 2 5 s.

Shakespeare (W.) Plays and Poems, LARGE PAPER, illustrated by the insertion of 3 ports., and 37 plates, 11 vol., cf., t. e. g. by Rivière, Pickering, 1825, 8 vo. (489) £ 5 15 s.

Shakespeare (W.) Plays and Poems, port, 11 vol., orig. cl. (damaged), Pickering, 1825, 8 vo. (868) £ 2 17 s.

Shakespeare (W.) Plays and Poems, LARGE PAPER, illustrated by the insertion of 3 ports., and 37 plates, 11 vol., cf., t. e. g., by Rivière and Son, Pickering, 1825, 8 vo. (815) £ 5

Shakespeare (W.) Works, by Pope, first ed., port., 6 vol, hf. russia (cracked), 1725, 4° (218) £ 1 9 s.

Shakespeare (W.) Works, by Pope, 6 vol., cf., 1725, 4° (168) 10 s.

Shakespeare (W.) Works, by N. Rowe, first illustrated ed. 6 vol. (without the 7th containing the Poems), first ed. LARGE PAPER, old cf., Jacob Tonson, 1709, roy. 8 vo. (780) £ 4 10 s.

[Sold with all faults, several of the plates being missing]

Shakespear (William), Works by N. Rowe, ports., and plates, 7 vol. (headlines shaved) cf. gilt (rebacked), J. Tonson, 1709—10, 8 vo. (37) £ 10 5 s.

Shakespeare (W.) Dramatic Works, by S. W. Singer, 10 vol., hf. mor., t. e. g., Chiswick, 1826, 8 vo. (23) £ 4

Shakespeare (W.) Works, Temple ed., fronts, 40 vol., mor., t. e. g., Dent, 8 vo. (407) £ 1 14 s.

Shakespeare (W.) Works, Temple ed., fronts., 40 vol., Jambskin ex., Dent., 1904, 8 vo. (209) £ 2 2 s.

Shakespeare (Wm.) Works "The Temple Edition", port. and plates, 39 vol. (should be 40), roan, t. e. g., 1896, 8 vo. (132) £ 1 8 s.

Vale Press. Shakespeare (W.) Dramatic Works and Poems. 39 vol., cl., uncut, 1900—03, 8 vo. (194) £ 6.

Shakespeare (W.) Plays and Poems, by A. J. Valpy, outline plates, 15 vol., cl., 1833—42, 8 vo. (548) £ 1 5 s.

Shakespeare (Wm.) Plays and Poems, by A. J. Valpy, port. and plates, orig. cl., 1832—4, 8 vo (64) £ 2 10 s.

Shakespeare (W.) Works, Imperials. Ed., by Knight, 2 vol., mor. ex. g. e., Virtue and Co., 4° (309) £ 1 3 s.

Shakespeare (W.) Works Whitehall edition, coloured titles, 20 vol., cl. gt., Constable, 1902, 8 vo. (259) 13 s.

Shakespeare Illustrated:

Shakespeare. Collection of Prints, 99 plates, including ports. of George III. and Queen Charlotte (wanted "Shakespeare nursed by Tragedy and Comedy") in 2 vol., orig. hf. binding (damaged) Boydell, 1803, atlas folio (707) £ 10

Shakespeare. Boydell's Collection of Prints to illustrate the Works of Shakespeare, 100 engravings, including the portraits of George III. and Queen Charlotte, 2 vol., old hf. russ., 1803, atlas folio (183) £ 12 12 s.

Shakespeare. Boydell's Shakespeare Gallery, 96 plates (wanted ports. of King George III. and Queen Charlotte), the plate of Shakespeare nursed by Tragedy and Comedy from a shorter copy, 2 vol., hf. bd. (damaged), uncut, J. and J. Boydell, 1803, folio (262) £ 8 10 s.

Shakespeare. Boydell's Shakespeare Gallery, 100 plates, including The Seven Ages, open letter proofs, 4 plates inlaid, not returnable on that account, some on India paper, 2 vol., in 1, hf. mor. 1803 folio (287) £ 28

Boydell. Shakespeare Gallery, 100 plates, including the ports. of George III. and Queen Charlotte, and The Seven Agen, all open letters proofs or proofs before letters, with a duplicate set of the plates, being unfinished or etched proofs in various states (with the exception of the last 2 plates in vol. ii.), 2 vol., contemp. mor. (the "Seven Ages" and a few other plates mounted, some plates in vol. I. waterstained, and the binding of vol. ii. cracked), (July 16th) 1803, folio (549) £ 30

Bunbury. (H.) Twenty Plates illustrating Shakespeare, engraved by Bartolozzi. Tomkins, etc., printed in colours bound in a vol., hf. cf., 1792—6, folio (432) £ 47 10 s.

Shakespeare (W.) Illustrations of Shakspeare and of Ancient Manners, by Fr. Douce, 2 vol., cf. gt., 1807 (584) 12 s.

Shakespeare Illustrated, first ed., 150 ports. and views. 2 vol., contemp. mor., g. e., S. and E. Harding, 1793, 8 vo. (10) £ 1 10 s.

Shakespeare (W.) Harding (S. and E.), Shakespeare illustrated, LARGE PAPER, 150 proof plates by Bartalozzi and others, with duplicate plate of Jane Shore (bare-necked), 1793, roy. 4° (38) £ 1 12 s

Shakespeare. The Seven Ages of Man, engraved title and 7 col. plates by Stothard, orig. wrappers, uncut; W. Bromley, 1799, folio (563) £ 3 10 s.

Shakespeare (W.) The Shakespeare Gallery, 50 plates engraved by C. Taylor. mor., g. e. C. Taylor, 1792, 4° (35) £ 4 15 s.

Publications:

Shakespeare Society: Publications, 19 vol., hf. mor., t. e. g., 1841—53, 8 vo. (1554) £ 10.

Shakespeariana:

Shakespeare (William). Statuette full-length Portrait, the right arm leaning on books resting on a pedestal, 15 in. high (329) £ 405

[Originally in the possession of the Hart family, descendants of Shakespeare's sister Joan, until 1793, when the owner, Thomas Hart, fifth in direct line from Joan, having no children, requested a relation, Thomas Hornby, to take this and other relics of Shakespeare, and rent the house in which Shakespeare was born and exhibit them. This he did, and lived there until his death, in 1820. His widow left, and, taking a house almost opposite, removed all the relics, with the statuette. At her decease it passed into the possession of her grandson, Thomas Hornby, whose executors sold it, and the late Miss Craven of Bath, acquired it. She was a well known collector, who died last year at a great age. The present owner, Mr. Hugh Blaker of the Holburne Museum, Bath, then obtained it. It was found in a store cupboard in Miss Craven's House, carefully wrapped in paper, and its existance had been completely lost sight of. There is every reason to believe that this contemporary work, probably by Gerard Johnson or one of his sons, is the model from which Kent and Schuhmaker took the design for their monument in Westminster Abbey, and is, together with the bust in the church at Stratford-on-Avon one of the two earliest portraits of Shakespeare. Gerard Johnson lived at Southwark, near the Globe Theatre, and this statuette may not improbably have been executed during the poets lifetime. — Catalogue.]

Ireland, (S.) Miscellaneous Papers and Legal Instruments under the hand and seal of William Shakespeare, col. plates and facs., 1796, folio (85) £ 1 6 s.

Shakespeare's Library. A Collection of the Plays, Romances, etc. employed by Shakespeare in the composition of his Works, by W. C. Hazlitt, 6 vol. 1875 — Fairy Tales, Legends and Romances illustrating Shakespeare, 1875, together 5 vol., orig. bds. 8 vo. (531) £ 3 3 s.

Alken (Henry). Shakespeare's Seven Ages, 7 col. plates, E. and C. Mc.Lean, 1824, oblong (223) £ 2 10 s.

Shakespeare. The Seven Ages of Man, engraved title and 7 col. plates by Stothard, orig. wrappers, uncut. W. Bromley, 1799, folio (563) £ 3 10 s.

Hazlitt (W. C.) Shakespeare Jest Book, 3 vol., roxburghe, 1864, 8 vo. (8) £ 1 8 s.

317* British Empire Shakespeare Society.
Dramatic Performances by the Cheltenham Branch: The Cheltenham Looker-On. December 4, 1909.
s. auch: Morning Post (London) vom 6. 12. 1909. — Liverpool Daily Post vom 1. 12. 1909.

†318* Eidam, Chr.: Der Vorstand der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft und die Conrad'sche Revision. I.
Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 8. 1909. S. 52—60.

†319* (Kaluza, M.): Der Vorstand der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft und die Conrad'sche Revision. III.
Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 8. 1909. S. 62.

†320* Wülker, R.: Der Vorstand der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft und die Conrad'sche Revision. II.
Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 8. 1909. S. 60—61.

†321* Jahrbuch der Bücherpreise. Alphabetische Zusammenstellung der wichtigsten auf den europäischen Auktionen (mit Ausschluß der englischen) verkauften Bücher mit den erzielten Preisen bearb. von C. Beck. 3. Jg. 1908. Leipzig: O. Harrassowitz. 1909. (X, 325 S.)
Shakespeare: S. 281. — Works. Ed. from the Shakespeare Press by Bulwer & Co. (ca. 1800) 18 Tle. in 9 Hld. Gr.-fol. ohne Gesamttit. Auktion R. Härtel (Dresden) 5. 2. M. 50.
Dramat. Werke. Übers. v. Schlegel u. Tieck. 9 Bde. Berlin 1825—33. Pp. d. Zt. Auktion Perl. 8. 10. M. 13.
— — 12 Bde. in 6. Berlin 1850—51. Ld. Auktion Lapke. 19. 6. M. 7.
Œuvres compl. trad. p. V. Hugo. Paris 1865—73. 18 vol. D.-mar. tête dor. Quelques indicat. de Brunetière sur Ff. volantes. av. la suite des eaux-fortes p. H. Pille. Auktion Paul et Guillemin (Paris) 6. 2. 155 fr.
Dramat. Vaerker. overs. af Foersom og Lemcke. 1—18. Koebenh. 1861—73. Auktion Hansen (Kopenhagen) 2. 6. 16 Kr.
Macbeth, einger. v. Schiller. Tübgn. 1801. Hl. d. Zt. 1. A. Auktion Perl (Berlin) 24. 2 M. 10. — Hfz. Velinpap. Auktion Perl. 8. 10. M. 16.
— — Berlin 1802. Pp. d. Zt. Auktion Perl. 8. 10. M. 2.50.
— — Neu bearb. v. Schiller. Wien 1808. Perl. 24. 2. M. 9.50.
Othello, übers. v. Voss. Jena 1806. Pp. d. Zt. Perl. 8. 10. M. 16.

†322* Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar, 23. April 1909.
Deutsche Literaturzeitung. 1909. Sp. 1450—51.

†323* Kaluza, Max: Die Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft vom 23. April 1909.
Zeitschr. für französ. und engl. Unterricht. Bd. 8. 1909. S. 336—44.

†324* Leftwich, Ralph: A Shakespeare Memorial in Southwark Cathedral.
The Academy. April 3, 1909. S. 952. — July 10, 1909. S. 308.

†325* Shakespeare-Bildnis, Ein zeitgenössisches.
Hamburger Fremdenblatt vom 7. 7. 1909. — Frankfurter Zeitung vom 6. 7. 1909. — Berliner Börsen-Courier vom 9. 7. 1909. — Es handelt sich um eine kürzlich entdeckte etwa 15 Zoll hohe Statuette aus Maulbeerholz.
Vgl. Notes and Queries. Tenth Series. Vol. XII. 1909. S. 245—46.

†326* Shakespeare Festival at Stratford.
The Times (London) vom 12. 2. 1909. — Vossische Zeitung (Berlin) vom 19. 2. 1909.

†327* Shakespeare-Festspiele in Stratford-on-Avon 1909.
Das literarische Echo. 11. Jg. 1908/09. H. 14. 15. April 1909. Sp. 1030.

†328* Shakespeare-Gedenktafel in London.
The Times (London) vom 6. 10. 1909 (Herbert Beerbohm Tree). — Neue Freie Presse (Wien) vom 24. 9. 1909. — Daily Telegraph (London) vom 8. 10. 1909.

329* Shakespeare-Kalender. Für das Jahr 1910. Illustriert von Hans Printz. Wien: W. Munk (1909). (26 S., 12 farb. Taf.)

†330* Shakespeare National Theatre in London.
Plan der Gründung eines großen nationalen, vorzugsweise Shakespeare gewidmeten Theaters in London. — The Daily News vom 4. 12. 1909.

†331* Shakespeare und seine Zeit.
Antiquariats-Katalog No. 104 von J. St. Goar, Buchhandlung und Antiquariat. Frankfurt a. M. 1909.

332* Stage Year Book, The. 1909. Edited by L. Carson. London: Carson and Comerford. 1909.

REGISTER

zur Bibliographie 1909.

Die Zahlen im Register verweisen auf die Titel, welche durch die Bibliographien aller Jahrgänge des Jahrbuches fortlaufend numeriert sind; die Zahlen mit folgendem * auf die entsprechenden Nummern in der Abteilung «Miscellen», die ebenfalls eine durchgehende Numerierung tragen.

Die Bezeichnung Shakespeares als Verfasser ist im Register als selbstverständlich fortgelassen worden, es ist also die Benennung «Works, Werke, Sonnets . . .» stets als Shakespeares Works . . . usw. aufzufassen; in allen anderen Fällen ist der Verfasser ausdrücklich als solcher genannt worden. Für die einzelnen Werke Shakespeares [Abkürzung «Sh.»] sind die unten angegegebenen gängigen und allgemein verständlichen Kürzungen im Register gebraucht worden, und zwar, um die Anzahl derselben nicht allzusehr anwachsen zu lassen, die «englische» Bezeichnung auch da, wo es sich um Ausgaben oder Übersetzungen in andere Sprachen als die englische handelt; jedoch ist in solchem Falle die Sprache selbst genügend kenntlich gemacht. So findet man Shakespeares Werke übersetzt von Montégut unter Works (frz.) v. Montégut.

Die Angabe «Keller, W. (Lee. Rez.) (3911)» besagt, daß sich unter No. 3911 bei den Nachträgen die Aufführung der Kellerschen Rezension der unter Nummer 3911 (Jahrgang 43 des Jahrbuchs) verzeichneten Arbeit von Lee findet. Im übrigen verweisen die einem jeden Titel beigefügten Zahlen auf den vorliegenden Jahrgang der Bibliographie; ist aus irgend einem Grunde die Hinweisung auf einen früheren Jahrgang nötig gewesen, so ist der Nummer des Titels in kleineren Ziffern als Exponent die Zahl des Bandes des Shakespeare-Jahrbuches hinzugefügt worden. Eine in ( ) gesetzte Zahl weist auf die gleichfalls eingeklammerte entsprechende Nummer unter den Nachträgen der vorliegenden bezw. einer früheren Bibliographie hin.

Die im Register gebrauchten Abkürzungen der Werke Shakespeares sind die folgenden:

A. W. (All's Well)
A. and C. (Antonius and Cleopatra)
A Y. L. I. (As You Like It)
C. of E. (Comedy of Errors)
Cor. (Coriolanus)
Cymb.
Haml.
1 Hen. IV.
2 Hen. IV.
Henr. V.
1 Hen. VI.
2 Hen. VI.
3 Hen. VI.
Hen. VIII.
John
J. C. (Julius Caesar)
Lear
L. L. L. (Love's Labour's Lost)
Macb.
M. for M. (Measure for Measure)
M. of V. (Merchant of Venice)
M. W. of W. (Merry Wives of Windsor)
M. N. D. (Midsummer Night's Dream)
M. Ado (Much Ado About Nothing)
Oth.
Pericl.

Rich. II.
Rich. III.
R. and J. (Romeo and Juliet)
T. of Sh. (Taming of the Shrew)
Temp.
T. of A. (Timon of Athens)
T. A. (Titus Andronicus)
Tr. and C. (Troilus and Cressida)
T. N. (Twelfth Night)
T. G. of V. (Two Gentlemen of Verona)
W. T. (Winter's Tale)

Lucr.
P. P. (Passionate Pilgrim)
Sonn. (Sonnets)
T. N. K. (Two Noble Kinsmen)
V. and A. (Venus and Adonis)

Ackermann, R.: (Ben Jonson, The New Inn ed. Tennant. Rez.) (4967)
— (The Elizabethan Shakespeare. Rez.) (4812)
— (Hill. Rez.) (4965)
— (Schücking. Rez.) (5127)
Adams, Jr., J. Q.: An unnoted Parody of Haml. 5201
— O. F.: A Motley Jest 5255a
Alberts, W.: Hebbels Stellung zu Sh. (5059)
Albright, Victor E.: Shaksperian Stage 5256
— A Typical Shakespearean Stage (4929)
Alden, Raymond M.: Development of the Use of Prose in the English Drama 5257
Alfa: Az új Hamlet 5406
Allen, Edward A.: First Folio of Sh., and the New English Dictionary 5258
A. W. ('First Folio' Ed.) 5184
— (Old-Spelling Sh.) 5185
— s. *Perring*, Ph.
Angeli, Diego: [Übers.] s. *M. N. D.* (ital. Übers.)
A. and C. s. *Dey*, E. M.
— s. *Ferrero*, Guglielmo
— ('First Folio' Ed.) 5187
— s. *Péchy*, Gyulától
— s. *Porter*, Ch.
— vgl. *Sh.'s Plutarch*, Vol. 2
Archer, William: Sh. and Scenery 5463
Aronstein, Phil. (Gibson. Rez.) (4955)
— (Gildersleeve. Rez.) (4956)
— (Hübner. Rez.) (5092)
— (Johnson on Sh. Rez. (4966)
— Knabentheater unter Königin Elisabeth 5464
— (Lokrin, übers. v. Neubner. Rez.) (5057)
— (Neubner. Rez. (4734)
— [Hrsg.] s. *Rich. II.* (Schulausgabe)
— (Schücking. Rez.) (5127)
— (Shakespeare, deutsch, revid. v. Conrad. Rez. (3326)
— (Sh. Reprints. Rez.) (5020)
— Ein Theaterunternehmen aus der Zeit Sh.'s 5465
— (Voigt. Rez.) (5143)
— (Yorkshire Tragedy übers. v. Neubner. Rez.) (4747)
Art: Ancient and Modern in the Drama (5259)
A. Y. L. I. (engl.) 5194
— (engl. illustr.) 5192
— (Smaller Classics) 5193
— s. *Dey*. E. M.
— s. *Herpich*, Ch. A.
— s. *Legouis*, E.

Babits, M.: Sh. egyénisége 5466
Bacon, Fr.: Essays (4932) 5260
Badt, Bertha: (Sh. deutsch v. Gundolf. Rez.) (5018)
Baeske, W.: Oldcastle-Falstaff (3340)
Bale's Kynge Johan (hrsg. von Bang) 5576
Bandello, Mat.: Novelle allegre 5588
Bang, W. [Hrsg.] s. *Bale's* Kynge Johan 5575
— (Henslowe's Diary. Edited by Greg. Rez.) (4964)
— [Hrsg.] s. *Goosecappe*, Sir Gyles
— [Hrsg.] s. *Materialien* zur Kunde des älteren englischen Dramas.
Bartels, Adolf: Chronik des Weimarischen Hoftheaters 5467
Bastide, Ch.: (Beaumont and Fletcher: Works. Rez.) 5263
— (Gildersleeve. Rez.) (4956)
— (Voigt. Rez.) 5562
Bayer, József: [Hrsg.] s. *Shakespeare-Tár*, Magyar
— «Szózat Vörösmarty Julius Caesarjáról» 5549
Bayley, H.: New Light on the Renaissance 5261
— The Sh. Symphony (4934)
Beaumont and Fletcher: Works (Cambridge English Classics) 5263
— Works (Variorum Ed.) 5262
— Works (3760)
— The Knight of the Burning Pestle 5264
Becker, Gustav: (Upham. Rez.) (5011)
Beeching, C. H. C.: William Sh. 5265 (4936)
— Last Word to Mr. Greenwood 5266
Berzeviczy, Albert: A természetfölötti elem Shakespeare szinmüveiben. (Elsö Közlemény) 5549
— Traumgesichte und Geistererscheinungen in Sh.'s Dramen 5468
Bieberstein, M. v.: Sh. auf dem arab. Theater 5451

Binz, G.: Die Shakespearische Bühne 5469
— Sarrazin. Rez.) (4257)
— (Wolff. Rez) (4774)
Björkman, Erik (Lederer. Rez.) (4724)
— (Macb. erkl. v. Conrad. Rez.) (4622)
Blach, S.: Shakespeares Lateingrammatik 5512
— (Watson. Rez.) 5389
— (Woodward. Rez.) 5394
Black, E. Ch.: [Hrsg.] s. *Works* (englisch [The New Hudson Sh.])
Bleibtreu, Karl: Haml. 5407
— Lösung der Sh.-Frage 5470
— Rutlandtheorie 5571—72
Boardman, G. N.: Sh. 5267
Boas, F. S.: 'Macb.' and 'Lingua' 5221
— [Hrsg.] s. *Fletcher*, Giles and Phineas: Works
Bobsin, Otto: Oth. in engl. Bühnenbearbeitung (2608)
Bodrogi, Lajos: Az al-shakespearei Lokrin es a hun-magyar hagyomány 5549
Bögholm, N.: Bacon og Sh. (4333)
Böhtlingk, Arthur: Bismarck u Sh. (5069)
— Goethe und Sh. 5473
— Lessing und Sh. 5474
— Sh. und unsere Klassiker 5475
Bohn, W. E.: Decline of the English Heroic Drama 5268
Bojanowski, P. v.: Katalog der Bibliothek der Deutschen Sh.-Gesellschaft 315*
Book Prices Current 316*
Booth, W. Stone: Acrostic Signatures of Bacon 5269
Bormann, W.: Die Münchener Shakespeare-Vorstellungen 1908 5512
Borst, E.: Sh. im Lichte der neuesten Forschung 5476
Boswell-Stone, W. G.: [Hrsg.] s. *Works* (The Old-Spelling Sh.)
Boxhorn, R.: Sh.'s 'Die Zähmung der Widerspenstigen' und Fletchers 'Der gezähmte Zähmer' 5455
Bradley, A. C.: Oxford Lectures on Poetry 5270
— Locality of Lear I, 2 5213
Brandl, A.: Jahresbericht der Deutschen Sh.-Gesellschaft für 1908/09 5512
— Noch eine Rätselsammlung der Sh-Zeit 5512
— (Alberts. Rez.) (5059)
— (Bales Kyng Johan ed. Bang Rez.) 5575
— (Beeching. Rez.) (4936)
— (The Elizabethan Sh. Rez.) (4812)
— Everyman repr. by Greg. Rez.) 5577
— (Greg. Rez.) 5294
— (Henslowe's Diary. Ed. Greg. Rez.) (4964)
Brandl, A.: (Jones. Rez.) 5312
— (Leschtsch. Rez.) (5050)
— (Limberger. Rez.) (5023a)
— (Lublinski. Rez.) (5024)
— (M. N. D. [deutsch. illustr. v. Rackham]. Rez.) 5445
— (Oth. Ausg. Schröer. Rez.) (5046)
— (Pfleiderer. Rez.) (5025a)
— (Ruest. Rez.) (5118)
— (Schelling. Rez.) (4992)
— (Schücking. Rez.) (5127)
— (Sh. deutsch v. Gundolf. Rez.) 5395
— (Swinburne. Rez.) (5008)
— (Thorndike. Rez.) (5009)
— (Upham. Rez.) (5011)
— (Wallace. Rez. 5385
— (Watt. Rez.) (5014)
— (Wolff. Rez.) (4774) 5565
Brausewetter, A.: Sh.-Probleme 5477
Brereton, Austin: Life of Henry Irving 5271
Brie, Friedrich: (De Vocht. Rez.) (5172)
— Dissertations- und Programmschau [zur Shakespeare-Litteratur] 5512
— (Skelton, J.: Magnyfycence. Rez.) 5364
British Empire Shakespeare Society 317*
Brotanek, R.: [Hrsg.] s. *Goosecappe*, Sir Gyles
Brown, P. H.: Literature and History 5272
Budig, W.: Untersuchungen über »Jane Shore« 5478
Buettner, W.: Sh.'s Stellung zum Hause Lancaster (3353)
Butler, F. H.: Notes on Sh. 5273

Chambers, E. K. (Henslowe's Diary ed. Greg. Rez.) (4964)
Chandler, F. W.: Literature of Roguery (4472)
Church, R. W.: Bacon 5274
Churchill, G. B. (Leschtsch. Rez.) (5050)
— (Rich. III. [A New Variorum Ed.] Rez.) (4894)
— (Schelling. Rez.) (4992)
Churchman: Byron and Sh. 5275
Clarke, Cecil: Sh. Second Folio in Switzerland 5276
Clarke, F. W. s. *1. 2. Hen. IV* (Old-Spelling Sh.)
— s. *Temp.* (Old-Spelling. Sh.)
— [Hrsg.] s. *Works* (Old-Spelling Sh.)
Clarke, Helen A.: [Hrsg.] s. *Works* (engl. [«First Folio» Ed])
— [Hrsg] s. *A. W.* ('First Folio' Ed.)
— [Hrsg.] s. *A. and C.* ('First Folio' Ed.)
— [Hrsg.] s *M. for M.* ('First Folio' Ed.)
— [Hrsg.] s. *M. W. of W.* ('First Folio' Ed.)
— s. *Porter*, Ch.: A and C.

Clarke, Helen A. s. *Porter*, Ch.: Macb.
— [Hrsg.] s. *T. of A.* ('First Folio' Ed.)
— [Hrsg.] s. *T. A.* ('First Folio' Ed.)
Cobbett on Sh. 5277
Colaneri, Enrico: Studi di critica moderna 5589
Coleridge's Lectures on Sh. 5278
— Literary Criticism (4941)
Collections [of the Malone Society] P. I, II 5279
Collins, J. Ch.: [Hrsg.] s. *More's* Utopia
Colomb, Colonel: Nicholas Wake-Spear on 'The Baconian Heresy' 5280
C. of E. (ed. Cuningham) (4371)
— s. *Lang*, Friedrich
Conrad, Hermann: Prof. Brandl, der Vorstand der Sh.-Gesellschaft und meine Revision des Schlegel-Tieck'schen Sh.-Textes 5479
— (C. of E. ed. Cuningham. Rez.) (4371)
— Entstehung des 2. u. 3. Tles. von Heinr. VI. 5426
— (Gibson. Rez.) (4955)
— Haml. der Held 5408
— (Joachimi-Dege. Rez.) (4712)
— Josef Kainz als Antonius in J. C. 5429
— Josef Kainz als Haml. 5409
— Eine neue Methode der chronologischen Sh.-Forschung 5482
— (Pfleiderer. Rez.) (5025 a)
— (Sarrazin. Rez.) (4257)
— Sh.'s Leben in seinen Frauengestalten 5480
— Sh.'s Lebensziel 5481
— Sh.'s erster Tag in London 5483
— Sh.'s Timon 5459
— (Weilen. Rez.) (5027)
Cook, Albert S.: Six Notes 5238
Cor. s. *Feuchtwanger*, Lion
— (Renaissance Ed.) 5197
— s. *Röder*, L.
— s. *Schaumberg*, Georg
— vgl. *Sh.'s Plutarch*, Vol. 2
— (Schulausgabe v. Krüger) 5401
— s. Vértesi, Jenötöl
Cosentino, G.: Le tragedie di Sh. 5590
Cox, E. G. Lear in Celtic Tradition 5215
Creizenach, Wilh.: Geschichte d. neueren Dramas 5484
Cuningham, H.: Notes on Sh. 5281
Cunliffe, J. W.: Gascoigne and Sh. 5282
Cymb. (I, 6, 36) s. *Kellner, L.*
— s. *Lücke*, F.
— s. *Perott*, J. de

Daffis, Hans: Sh.-Bibliographie 1908. 5512
Daines, S.: Orthoepia Anglicana (4944)
Daniel's Delia and Drayton's Idea 5283
Darchini, Lucifero: [Übers.] s. *Sonnets* (ital. Übers.)
Davey, H.: 'King Lear' on the Stage 5216
Davis, L.: Shake-speare England's Ulysses (4484)
Demblon, C.: Rutland et Sh. 5577
De Vocht, H.: invloed van Erasmus op de engelsche tooneel-literatur (5172)
De Vries, H. R. O.: Überlieferung von Marlowe's Faustus 5485
Dey, E. M.: 'A. and C.' I, 1,54—57 u. a. 5188
— 'A and C.' III, XIII, 162. 5189
— 'A. Y. L. I.' I, III, 1—9. — III, V, 123 5195
— 'Much Ado' V, I, 16 5234
— Notes on Sh. 5284
Dibelius, Wilh. (Essays on Sh. ed. by St. John. Rez.) (4947)
— (Schücking. Rez.) (5127)
— (Sh. Apocrypha. Rez.) (4824)
Dick, Ernst: Zu Sh.'s 'T. of Sh.' 5456
Diestel, H.: Die schuldlos verdächtigte Frau im elisabeth. Drama 5486
Dillon, Viscount: Armour and Arms in Sh. 5285
Döring, A.: Lebensalter Hamlets 5410
Dorrinck, A.: Lat. Zitate in den Dramen von Vorgängern Sh.'s (4679)
Dowden, Edward: Is Sh. self-revealed? 5286
— Sh. 5487
Drach, Erich: L. Tiecks Bühnenreformen 5488
Drayton, s. *Daniels* Delia
Duval, Georges: [Übers.] s. *Works* (französ. Übers.)
Dyboski, R.: engl. Renaissancelyrik am Hofe Heinrichs VIII. 5489

Eaton, W. P.: American Stage of to-day 5287
Eckertz, Erich: Haml. u. Nietzsche-Zarathustra 5411
Eckhardt, Eduard (De Vocht. Rez.) (5172)
— (Enterlude of Welth and Helth hrsg. von Holthausen. Rez. (5078)
— Über Wortspiele 5490
Edwardes, Marian: Pocket Lexicon and Concordance to Sh. 5255
Eidam, Christian: Über den Monolog des Brutus 5430
— Der Vorstand der Deutschen Shakesp.-Gesellsch. u. d. Conrad'sche Revision 318*
Eiloart, Arnold: Sh. and Tolstoy 5288
Elliott, G. R.: Sh.'s Significance for Browning 5491—92
Engel, Ed.: Sh. im Urteil seiner Zeitgenossen 5493
Engel, Jakob: Verbrecher Sh.'s 5494

Enterlude of Welth and Helth hrsg. von Holthausen (5078)
Esdaile, Arundell: [Hrsg.] s. *Daniel's* Delia
Essays, Critical, of the Seventeenth Century 5289 (4946)
— on Sh. (Edited by St. John) (4947)
Eulenberg, Herbert: Der Herzog in 'Maß für Maß' 5441
— «Horatio über den Geisteszustand des Prinzen Hamlet« 5412
Eulenspiegel: Sh. and the Modern German Stage 5295
Evans, M. B. (Kaulfuss-Diesch. Rez.) (4175)
Everyman (reprinted by Greg) 5578

Faktor, E.: Dramaturg. Schmerzen der Haml.-Forschung 5413
Ferenczi, Zoltán: A Sh.-Bacon kérdés 5549
Ferrero, Guglielmo: History and Legend of A. and C. 5190
Feuchtwanger, Lion: Cor. in München 5402
— Maß für Maß 5442
— Aus München [Aufführung von John] 5427
— Shylock auf unseren Bühnen 5444
Fletcher, Giles and Phineas; Poetical Works 5290
Fischer, R. (Fitzgerald. Rez.) (4948)
— (Koeppel. Rez.) (4187)
— Lokrin übers. v. Neubner. Rez. (5057)
— s. *Macb.* (deutsch)
— (Pollock. Rez.) 5346
— (Schücking. Rez.) (5127)
Fitzgerald, P., Shakespearean Representation (4948)
Förster, Max: (Bacon, Essays, ed. Howe. Rez.) (4932)
— (Bartels. Rez.) 5467
— (Bayley. Rez.) (4934)
— (Beaumont and Fletcher: The Knight of the Burning Pestle. Rez.) 5264
— (Beaumont and Fletcher: Works. Rez.) 5262
— (Bögholm. Rez.) (4333)
— (Böhtlingk. Rez.) (5069)
— (The Century Sh. Rez.) (4810)
— (Chandler. Rez.) (4472)
— Collections (of the Malone Society) Part I. Rez.) 5279
— (Daines. Rez.) (4944)
— (Daniel's Delia. ed. Esdaile. Rez.) 5283
— (The Elizabethan Sh. Rez.) (4812)
— (First Folio Ed. Rez.) (4813)
— (Fletcher, Giles and Phineas: Works. Rez.) 5290
— Foster. Rez.) (4949)
— Furnivall and Munro. Rez.) 5292
Förster, Max: (Gateway to Sh. Rez.) (4953)
— (Gibson. Rez.) (4955)
— (Greenwood. Rez.) (4957)
— (Haml. Ed. Crook. Rez.) (4835)
— (Hardy. Rez.) (4961)
— (Harrison. Rez.) (4962)
— (Hazlitt. Rez.) (4963)
— (Hen. V. Parallel Texts. Rez.) (5030)
— (Hill. Rez.) (4965)
— (History of King Leir. Rez.) (4863)
— (Holzer. Rez) (5091)
— (Introduction to Early Welsh. Rez.) 5309
— (Jespersen. Rez.) 5514
— (Johnson on Sh. Essays selected by Raleigh. Rez.) (4966)
— (The Lamb Sh. for the Young. Rez.) (4821)
— (Lee. Rez.) (4825) (4977)
— (The Little Sh. Rez.) (4809)
— (Macb. ed. Moorman. Rez.) (5040)
— (Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas. Rez.) (5161)
— (M. of V. ed. Chambers. Rez.) (4876)
— (M. of. V. [University Tutorial Series] Rez.) (4875)
— (Middleton and Rowley: The Spanish Gipsie. Rez.) 5328
— (M. N. D. illustr. von Rackham. Rez.) (4884)
— (More's Utopia [versch. Ausgaben. Rez.) 5329—33
— (The New Hudson Sh. Rez.)
— (The Old-Spelling Sh. Rez.) (4816)
— (Otway, Th.: The Orphan. Rez.) 5340
— (Parthenia, or The First Music. Rez.) 5342
— (The Partiall Law. Rez.) 5321
— (A Petite Pallace of Pettie his Pleasure. Rez.) 5341
— (Rushton. Rez.) (4987)
— (Saintsbury. Rez.) (4988)
— (The Sh. Apocrypha. Rez.) (4824)
— (Sh.'s theatral. Werke übers. v. Wieland. Rez.) (5019)
— (Sources and Analogues of M. N. D. Rez.) (4886)
— (Stewart. Rez.) (5004)
— (T. of Sh. [Original] Rez.) (4900)
— (Tannenbaum. Rez.) 5373
— (Temp. [engl. illustr. by Woodroffe]. Rez.) (4903)
— (Temp. [University Tutorial Series] Rez.)
— (Turbervile. Rez.) 5383
— (Ware. Rez.) 5388
Fränkel, Ludwig: (Böhtlingk. Rez.) (5069)
— (Dowden. Rez.) 5487
— (Gibson. Rez.) (4955)

Fränkel, Ludwig: (Goll. Rez.) (5084)
— (Hauschild. Rez.) (4634)
— (Hindersin. Rez.) 5508
— (Holzer. Rez.) (5091)
— (Jahrbuch der Deutsch. Shakesp.-Ges. Rez.) 5512
— (Lokrin übers. v. Neubner. Rez.) (5057)
— (Lublinski. Rez.) (5024)
— (Ruest. Rez.) (5118)
— (Schücking. Rez.) (5127)
— Sh.-Literatur 9495—96
— (Sieper. Rez.) (4756)
— (Weilen. Rez.) (5027)
— (Winds. Rez.) 5424
Francke, O.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft 5497 5512
Franz, W. (Dorrinck. Rez.) (4679)
— (Gibson. Rez.) (4955)
— Sh.-Grammatik 5498
Foster, John: A Sh. Word-Book (4949)
Frey, Karl: Klassische Götter- und Heldensage in den Dramen von Marlowe usw. 5499
Fuchs, G.: Die Revolution des Theaters 5500
Furness, H. H.: [Hrsg.] s. *Rich. III.* (A New Variorum Ed.)
— A bright aeriel Spirit 5291
Furnivall, F. J. and John Munro: Life and Work of Sh. 5292
— [Hrsg.] s. 1. 2. Hen. IV. (Old-Spelling Sh.)
— [Hrsg.] s. *Temp.* (Old-Spelling Sh.)
— [Hrsg.] s. *Works* (The Old-Spelling Sh.)

Gaehde, Chr.: Das Theater (5082)
Galletti, A. (Critical Essays ed. Spingarn. Rez.) (4946)
Garnett, J. M. (Schelling. Rez.) (4992)
Gateway to Sh. (4953)
Gebhard, R.: Iwan Turgenjew in seinen Beziehungen zu Sh. 5512
— «Was Ihr wollt» in Petersburg 1908 5512
George, A. J.: [Hrsg.] s. Works (englisch [The New Hudson Sh.])
— Stefan: s. Sh. Sonnets (deutsch)
Gibson, J. Paul S. R.: Sh.'s Use of the Supernatural (4955)
Gildersleeve, V. C.: Government Regulation of the Elizabethan Drama (4956)
Gleichen-Russwurm, Alex v.: Die Frau in Sh.'s Drama 5501
— Sh.'s Frauengestalten 5502
Glöde, O. (Bobsin. Rez.) (2608)
— (Buettner. Rez.) (3353)
— (Remus. Rez.) (5117)
— (Richter. Rez.) 5535
Goll, Aug.: Forbrydertyper hos Sh. (4808)
— Criminal Types in Sh. 5296
Goll, Aug.: Verbrecher bei Sh. (5084)
Goosecappe, Sir Gyles (Neudruck der Quarto 1606) 5579
Gothein, Marie (Templer. Rez.) 5375
— (Works [deutsch v. Gundolf] Rez.) (5018)
Grabau, Carl: Zeitschriftenschau [zur Sh.-Literatur] 5512
Greenwood, G. G.: In *re* Sh. 5297
— The Sh. Problem Restated (4957)
— The Vindicators of Sh. 5293
Greg, W. W.: Another Baconian Cipher 5298
— Catalogue of Early Editions of Sh.) 5294
— s. *Everyman*
Groethuysen, B. (Hen. V. [Parallel Texts. Ed. Roman] Rez.) (5030)
Gwynn, Stephen: Poetry and the Stage 5299

Hagemann, Carl: Die moderne Sh.-Bühne 5503
— Über Versuche moderner Shakespeare-Inszenierungen 5512
Haml. (Ed. Crook) (4835)
— (engl. ed. Goggin) 5198
— (Sh. for Home Reading) 5199
— (ital. Übers.) 5584
— [rumänisch] 5594
— s. *Adams*, Jr., J. Q.
— s. *Alfa*
— s. *Bleibtreu*, Karl
— s. *Colaneri*, Enrico: Studi di critica moderna
— s. *Conrad*, Herm.: Josef Kainz
— s. *Döring*, A.
— s. *Eckertz*, Erich
— s. *Eulenberg*, Herbert
— s. *Faktor*, E.
— s. *Historie* of Haml.
— s. *Jacobsohn*, Siegfried
— s. *Landsberg*, Hans
— s. *Lewis*, C. M.
— s. *Limberger*, Rich.
— s. *Luft*, Hermann
— s. *Meyer*, Konrad
— s. *Miles*, G. H.
— s. *Mott*
— (II, 2, 181—187) s. *Padelford*
— s. *Perlmann*, S. M.
— s. *Pfleiderer*, Wolfg.
— s. *Rahner*, Rich.
— s. *Reed*, Edw. B.
— s. *Subbarau*, R. V.
— s. *Viëtor*, Wilh.
— s. *Weilen*, A. v.
— s. *Wetz*, W.
— s. *Widmann*, W.
— s. *Winds*, Adolf

Haml. s. *Works* (französ. Übers. v. Rosny)
— s. *Wurm*, Alois
— s. *Zimmermann*, Felix
Handl, Willi: Sh.-Probleme 5504
Haney, J. L.: (The Shakespeare Apocrypha. Rez.) (4824)
Hardy, T. M.: An Evening with Sh. (4961)
Harris, Frank: The Man Sh. 5300
Harrison's Description of England in Sh.'s Youth (4962)
Hartmann, A. G.: Der Shakespeare-Illustrator Rackham 5505
Harvey, K. [Hrsg.] s. *A. Y. L. I.* (engl.)
— [Hrsg.] s. *Haml.* (Sh. for Home Reading)
— [Hrsg.] s. *M. of V.* (engl.)
— [Hrsg.] s. *M. N. D.* (engl.)
Hauschild, G. R.: Goethes Romeo und Julia und Sh.'s gleichn. Tragödie (4634)
— (Lederer. Rez.) (4724)
— (Meier. Rez.) (4602)
Hazlitt, W.: Characters of Sh.'s Plays (4963)
Hecht, H.: «Was Ihr wollt» auf der Bühne des Berner Stadttheaters 1908. 5512
— (W. T. [Bühneneinrichtung von Kilian] Rez.) (5056)
Heimann, Moritz: Der wahre Sh. 5506
Heine, Gerh.: Sh. 5507
Heinrich, Gusztáv: A makranczos hölgy 5549
Hellebrant, Arpád: A magyar Shakespeare-irodalom az 1908—9. éoben. Összeallitotta 5549
Helmholtz-Phelan, Anna Augusta: Staging of the Court Drama 5301
1 Hen. IV s. *Alden*, Raymond, M.
— s. *Pollock*, W. H.
1. 2. Hen. IV. s. *History* of Henrie the Fourth
— s. *Keller*, Wolfg.
Hen. V. (The New Hudson Sh.) 5209
— (Parallel Texts, ed. Roman) (5030)
2. 3. Hen. VI s. *Conrad*, Hermann
3 Hen. VI s. *Perring*, Ph.
Hen. VIII s. *Strindberg*, August
Henslowe's Diary (4964)
Herpich, Ch. A.: 'A. Y. L. I.' II, VII, 147 f. u. a. 5196
Hill, H. W.: Sidney's Arcadia and the Elizabethan Drama 1908 (4965)
Hindersin, Fr. v.: Spieler des Grafen Lester 5508
Historie of Haml., the tragical 5200
History, The Cambridge of English Literature 5302—03
— of Henrie the Fourth 5207
— *of King Leir* (4863), 5219
Hoffmann, F.: Partizipium bei Spenser 5509
— Karl: (Lublinski. Rez.) (5024)
Holzer, Gustav: Kuno Fischers irrige Erklärung der Poetik Bacons 5510
— Kommentar zu J. C. 5431
— Zur Sh.-Bacon-Frage 5511
— Sh. im Lichte der neuesten Forschung (5091)
Hookham, George: The Shakespearean-Problem 5304
Horn, Wilh. (Franz. Rez.) 5498
Hubbard, George: Site of the Globe Theatre 5305
Hudson, H. N. s. *Works* (englisch [The New Hudson Sh.]).
— W. H.: Hrsg. s. *Works* (The Elizabethan Sh.)
Hübner, W.: Vergleich bei Sh. (5092)
Hume, M.: Spanish Influences in Elizabethan Literature 5306

Illustrations of Sh. 5307
Imelmann, R.: Der Britwell-Surrey 5512
Inaccuracies, literary 5308

Jacobs, Monty: (Sh. deutsch. v. Gundolf. Rez.) (5018)
Jacobsohn, Siegfried: Haml. 5414
— Kainzens Haml. 5415
— Reinhardt in München 5416, 5446
— Rich. II.
— Der Widerspenstigen Zähmung 5457
Jaggard, W.: False Dates in Shakespearian Quartos 5310
Jahrbuch der Bücherpreise 321*
Jahrbuch der Deutschen Sh.-Gesellschaft 5512
Jahresversammlung der Deutschen Sh.-Gesellschaft 322*
Jantzen, H. (Alberts. Rez.) (5059)
— (J. C. [Engl. Schülerbibliothek] Rez.) (5033)
— (Sh.'s theatral. Werke übers. von Wieland. Rez.) (5019)
Jentsch, Carl: Verbrecher bei Sh. 5513
Jespersen, Otto: John Hart's Pronunciation of English 5514
Jessopp, Aug. (Jusserand. Rez.) 5313
Joachimi-Dege, Marie: Deutsche Sh.-Probleme (4712)
Jockers, E.: Engl. Seneca-Übers. des 16. Jhdts. 5515
John, s. *Bales* Kynge Johan
— s. *Feuchtwanger*, Lion
— s. *Peacock*, Edw.
Johnson on Sh. (4966)
Johnson, C. F.: Sh. and his Critics 5311
Jones, E. E.: John Bale's Drama God's Promises 5312
— J. D.: John Churton Collins 5512
— The Teaching of Sh. in English Schools 5512

Jonson, Ben: The New Inn (4967)
J. C. s. *Alden*, Raymond M.
— s. *Bayer*, József
— s. *Conrad*, Hermann, Josef Kainz
— (Diesterweg's Reformausgaben) 5428
— (II, 1. 63—69) s. *Eidam*, Christian: Monolog des Brutus
— s. *Holzer*, G.
— s. *Keller*, Wolfg.
— s. *Moly*, Thomas
— (ed. Moorman) (3328)
— (The New Hudson Sh.) 5212
— s. *Petkovic*, J.
— s. *Rich. II.* (engl.)
— (Engl. Schülerbibliothek (5033)
— vgl. *Sh.'s Plutarch* Vol. 1
— s. *Wherry*, G.
Jusserand, J. J.: Literary History of the English People 5313
— The English Novel in the Time of Sh. 5314

Kallenbach, Helene: Platens Beziehungen zu Sh. 5516
— Shakespeare'sche Spuren in Platens Sonetten 5517
Kaluza, M.: Generalversammlung der Deutschen Shakesp.-Gesellschaft 1909 323*
— (Magyar Sh.-Tár. Rez. (5135)
— Der Vorstand der Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. u. d. Conradsche Revision 319*
Kaulfuss-Diesch, C. H.: Inszenierung des deutschen Dramas (4175)
Keller, Wolfg. (Albright. Rez.) (4929)
— Zwei Bemerkungen zu J. C. 5512
— Zu «Heinrich IV.» 5512
— Hat Macbeth Kinder? 5512
— (Thorndike. Rez.) (5009)
Kellner, L.: The numbered beach (Cymb. I, 6, 36) 5512
— Sh. als Schullektüre 5518
Kilian, E.: Rudolf Lange 5512
— (Weilen. Rez.) (5027)
Klee, Gotthold: (Sh. deutsch v. Gundolf. Rez.) 5395
Koch, M. (Sh.'s theatral. Werke übers. v. Wieland. Rez.) (5019)
Koeppel, E.: Ben Jonsons Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker (4187)
— (Gildersleeve. Rez.) (4956)
Kohler, Josef: Goll. Rez.) (4808)
— Verbrechertypen bei Sh. 5519
Koster, Edward B.: [Übers.] s. *Oth.* (holländ. Übers.)
Kralik, Rich. v: Sh. u. die Moderne 5520
Krauss, R.: Sh.'s Dramen auf der Stuttgarter Hofbühne 5512
Krüger, Gustav: [Hrsg.] s. *Cor.* (Schulausgabe)
Lamb, Charles and Mary: Tales from Sh. 5316, 5319
— Tales from Sh. (Illustr.) 5317—18
— Works 5315
Landsberg, Hans: Haml. auf der deutschen Bühne 5417
— Die Berliner Shakespeare-Aufführungen im Jahre 1908 5512
Lang, Friedrich: C. of E. [engl. Bühnenbearbeitungen] 5400
— Jeanie: [Hrsg.] s. *Sh.* Stories 5548
— Oskar: (Sh. deutsch v. Gundolf. Rez.) (5018)
Lanier, S.: Shakespeare and his Forerunners 5320
Law, The Partiall 5321
Lawrence, W. J.: Early French Players in England 5521
— Title and Locality Boards on the Pre-Restoration Stage 5512
Lear (I. IV, 281 ff.; I, V, 14—19) 5214
— s. *Art*, Ancient and Modern in the Drama
— (I, 2) s. Bradley, A. C.
— s. *Cox*, E. G.
— s. *Davey*, H.
— s. *History of King Leir*, The
— s. *History of King Leir*, The Chronicle
— s. *Introduction* to Early Welsh
— s. *Prölss*, Rob.
— s. Sargeaunt, W. D.
— s. *Shakespeareana*, New.
— s. *Strindberg*, August
— s. *Swinburne*, Algernon Charles: Three Plays of Sh.
— s. *Wohlrab*, Martin
Leblanc-Maeterlinck, Georgette: Macb. at Saint-Wondvile 5222
Lederer, Franz: Ironie in den Tragödien Sh.'s (4724)
— Max (Gildersleeve. Rez.) (4956)
— Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas. Rez.) (5161)
Lee, Elizabeth: [Übers.] s. *Jusserand*, J. J.: The English Novel
— Sidney: Four Quarto Editions of Plays by Sh. (4825)
— Impersonal Aspect of Sh.'s Art 5322
— Life of Sh. (4977) 5323
— Ovid and Sh.'s Sonnets 5253
— Sh. and the Modern Stage (3911)
— The Sh. Quartos 5324
Leftwich, Ralph: A Sh. Memorial in Southwark Cathedral 324*
Legouis, E.: 'Beaucoup de bruit pour rien' de Sh. 5573
— 'Comme il vous plaira', de Sh. 5569
— 'Les joyeuses commères de Windsor' de Sh. 5572
— La 'Mégère apprivoisée' de Sh. 5574
— La 'Nuit des Rois' de Sh. 5575

Lehmann, E. E.: Wie soll man Sh. inszenieren? 5522
Leschtsch, A.: Rich. III. (5050)
Lewis, C. M.: The Genesis of Haml. (4841)
Leyland, A. W.: [Hrsg.] s. *More's* Utopia
Limberger, Rich.: Polonius (5023a)
Lindner, F. (The Elizabethan Sh. Rez.) (4812)
Linton, J. D. [Illustr.] s. *M. of. V.* (engl. illustr.)
Litzmann, B.: Der Widerspenstigen Zähmung 5458
Löschhorn, K.: Bismarcks Zitatenschatz aus Sh. 5523
— (Böhtlingk. Rez.) (5069)
Lokrin (5057)
Lott, Bernhard: Monolog im engl. Drama vor Sh. 5524
L. L. L. (Diesterwegs Reformausgaben) 5435
— s. *Schneider*, Karl
Lublinski, S.: Sh.'s Problem im Haml. (5024)
Lücke, F.: Bearbeitungen von Cymb. 5405
Ludwig, Alb.: Schiller und die deutsche Nachwelt 5525
Lüdemann, Max: Begriff der tragischen Ironie und ihre Verwendung in Dramen Sh.'s 5526
Lütgenau, Fr.: Sh. als Philosoph 5527
Luft, Hermann: Weltanschauung des Haml. 5418

Macb. (The New Hudson Sh.) 5220
— (ed. Moorman) (5040)
— (deutsch f. d. Bühne eingerichtet) 5438
— (erkl. v. Conrad) (4622)
— (franz. Übers. v. Maeterlinck) 5570
— (Ausg. v. Morel) 5571
— s. *Boas*, F. S.
— s. *Keller*, Wolfg.
— s. *Porter*, Ch.
— s. *Rich. II.* (engl.)
— s. *Strindberg*, August
— s. *Walter-Horst*, Alfred
— s. *Works* (französ. Übers. v. Rosny)
MacCallum, M. W.: Sh.'s Roman Plays 5325
McClumpha, Charles F.: [Hrsg.] s. *Otway*, Thomas: The Orphan and Venice Preserved
McElwaine, P. A.: Legal References in Sh. 5327
Mackail, J. W.: Springs of Helicon 5326
Maeterlinck, Maurice: s. *Macb.* (franz. Übers.)
Majenza, Mich.: Le donne oneste nei drammi di Sh. 5591
Masnovo, O.: Come Sh. potè leggere Euripide 5592
Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas (5161) 5580
Mauntz, A. v. (Nason. Rez.) 5335
M. for M. (First Folio Ed.) 5224
— I, 2; IV, III 5225—26
— s. *Eulenberg*, Herbert
— s. *Feuchtwanger*, Lion
Meier, Konrad: (Baeske. Rez.) (3340)
— (Davis. Rez.) (4484)
— (Kaulfuß-Diesch. Rez.) (4175)
— Klassisches im Haml. (4602)
— (Schmidt. Rez.) (4260)
— Sh.-Baconfrage 5528
— Zum Urhamlet 5419
— (Vischer. Rez.) (3542)
— (Weilen. Rez.) (5027)
Mendelssohn-Bartholdy, A. (Goll. Rez.) (4808) (5084)
M. of V. (University Tutorial Series) (4875)
— (engl. illustr.) 5228
— (ed. Chambers) (4876)
— (engl. ed. Harvey) 5227
— (Diesterwegs Reformausgaben) 5443
— s. *Solomons*, J.
M. W. of W. ('First Folio' Ed.) 5230
— (I, III, 49) 5231
— s. *Legouis*, E
— (Nym and 'Humour') 5232
Meyer, R. M.: (Weilen. Rez. (5027)
Middleton, Thomas and *Rowley*, William: The Spanish Gipsie and All's Lost by Lust 5328
M. N. D. (engl. ed. Harvey) 5233
— (engl. illustr. v. Rackham) (4884)
— (deutsche Textrevision v. R. Fischer) 5445
— (ital. Übers.) 5585
— s. *Cuningham*, H.: Notes on Sh.
— s. *Jacobsohn*, Siegfried
— s. *Schaer*, Alfred
— s. *Sources* and Analogues of M. N. D.
— s. *Strindberg*, August
— s. *Thiselton*, A. E.: Notes on Sh.
Miles, G. H.: A Review of Haml. (4842)
Mitgliederverzeichnis der Deutschen Sh.-Gesellschaft 5512
Moffatt, J. H. [Hrsg.] s. *Rich. II.* (engl.)
Moly, Thomas: Die Forumszene 5432
Montégut, Emile: [Übers.] s. *Works* (französ. Übers.)
More's Utopia 5329—33
Morel, L.: [Hrsg.] s. *Macb.*
Morgan, Appleton: Other Sh. Ciphers 5362
Morris, Edgar C. [Hrsg.] s. *Middleton*, Thomas
Morsbach, L.: Sh. und der Euphemismus 5529
Morus, Sir Thomas s. *More's* Utopia

Mott, Hamlet 5202
Much Ado s. *Dey*, E. M.
— s. *Legouis*, E.
— s. *Stewart*, H. H.
— s. *Works* (französ. Übers. v. Rosny)
Mühe, Th. (J. C. ed. Moorman. Rez.) (3328)
Mumby, Frank A.: Girlhood of Queen Elizabeth 5334
Munro, John s. *Furnivall*, F. J.

Nason, A. H.: Heralds and Heraldry in Ben Jonson's Plays 5335
Nel Mezzo: Dickens: Sh.: 'Woodbine' 5336
Neri, Giuseppe: [Übers.] s. *Haml.* (ital. Übers.)
Neubner, Alfred: Mißachtete Sh.-Dramen (4734)
Neuendorff, Bernh. (Gibson. Rez.) (4955)
— (Hen. V. [Parallel Texts] Rez.) (5030)
— (Locr. übers. v. Neubner. Rez.) (5057)
— (Macb. ed. Moorman. Rez.) (5040)

Old Wives Tale, The 5337
Oliphant, E. H. C.: Sh.'s Plays 5338
O'Neill, George: Could Bacon have written the Plays? 5339
Ost, F.: Sh. 5530
Oth (Ausg. Schröer) (5046)
— (holländ. Übers.) 5593
— (ungarisch) 5447
— s. Butler, F. H.: Notes on Sh.
— s. *Segrè*, C.
— s. *Strindberg*, August
— s. *Subbarau*, Rentala Venkata
— s. *Swinburne*, Algernon Charles: Three Plays of Sh.
Otway, Thomas: The Orphan and Venice Preserved 5340

Padelford: Haml. (II, 2, 181—187) 5203
Pallace, A Petite of Pettie his Pleasure 5341
Parthenia, or The First Music 5342
Peacock, Edw.: 'John' V, II 5211
— Thimbles 5243
Péchy, Gyulától: Antonius es Cleopatra eloädásai 1885—1900-ig. 5549
Pemberton, Jos., Henry: Topical Allusions in the Sonnets 5362
— Concerning the Yeoman of the Wardrobe 5362
— R. and J.: The Earl of Southampton 5241
Perlmann, S. M.: Eine neue Haml.-Auffassung 5204
Perott, J. de: Der Prinzenraub aus Rache (zu Cymb.) 5512
Perring, Ph.: 'A. W.' I, III, 66—69 5186
— 3. Hen. VI, III, II, 5 5210
Petkovic, J.: Voltaires «Mort de César» vergl. mit Sh.'s J. C. 5433
Petsch, Robert (Alberts. Rez.) (5059)
Pfleiderer, Wolfg.: Haml. und Ophelia (5025a)
Piquet, F.: Langue et style de Herder 5581
Poël, W.: Sh.'s Jew and Marlowe's Christians 5343. 5531
Pollard, A. W. (Historie of Haml. Rez.)
— Sh. Folios and Quartos 5344
Pollock, John: Did Bacon sign Sh.? 5345
— W. H.: »Equity Stirring« 5208
— Impressions of Henry Irving 5346
Pool, John: Textuel Criticism in the Land where it is always Afternoon 5362
Poritzky, J. E.: Sh.'s Hexen 5532—33
Porter, Charlotte: [Hrsg.] s. *A. W.* ('First Folio' Ed.)
— A. and C. 5191
— [Hrsg.] s. *A. and C.* ('First Folio' Ed.)
— *Macb.* 5223
— [Hrsg.] s. *M. for M.* ('First Folio' Ed.)
— [Hrsg.] s. *M. W. of W.* ('First Folio' Ed.)
— [Hrsg.] s. *T. of A.* ('First Folio' Ed.)
— [Hrsg.] s. *T. A.* ('First Folio' Ed.)
— [Hrsg.] s. *Works* (engl. ['First Folio' Ed.])
Prein, W.: Puristische Strömungen im 16. Jhdt. 5534
Printz, Hans: [Illustr.] s. *Sh.-Kalender*
Prölss, Rob.: Sh.'s Lear 5434
Protokoll der Generalversammlung der Deutschen Sh.-Gesellschaft 1909 5512

Rádo, Antal: Részletek III. Rikárdból (I, 1, 2; V, 2) 5549
Rahner, Rich.: Ophelia in Shakespeares Hamlet 5420
Raleigh, *W.*: Sh. 5347
Reed, Ed. B.: College Element in Haml. 5205
— [Hrsg.] s. *Temp.*
Remus, Beitr. zur Behandlung Sh.'s im engl. Unterricht (5117)
Reul, P. de: Sh. et Demblon 5582
Reyher, Paul: Les masques anglais 5583
Rich. II. (II, 1, 41ff.) s. *Cook*, Albert S.: Six Notes
— (engl.) 5236—37
— (Schulausgabe) 5448
— s. *Jacobsohn*, Siegfried
— s *Sinsheimer*, Hermann
— s. *Swinburne*, Algernon Charles: Three Plays of Sh.
Rich. III. s. *Leschtsch*, A.
— s. *Rádo*, Antal
— (A New Variorum Ed. (4894)
— s. *Wood*, Alice J. Perry

Richter, C. A.: Beitr. zum Bekanntwerden Sh.'s in Deutschland 5535
— H.: Der Humor bei Sh. 5512
— (Weilen. Rez.) (5027)
— Charlotte Wolter 5512
Robertson, John M.: Montaigne and Sh. 5348
Röder, L.: Cor. als Schullektüre 5403
Rogers, F. K.: [Illustr.] s. *Temp.*
R. and J. s. *Bieberstein*, M. v.: Sh. auf dem arab. Theater
— s. *Hauschild*, G. R.
— s. *Pemberton*, Jun.; H.
— s. *Strindberg*, August
— s. *Wolff*, Max J.
— (engl. ed. Wright) 5240
Root, R. K.: (Sarrazin. Rez.) (4257)
Rosenthal, L. A.: Bibl. Königsbücher u. Shakesp. Königsdramen 5536
Rosin, H.: (Böhtlingk. Rez.) (5069)
Rosny, J. H. [Übers.] s. *Works* (französ. Übers.)
Rowley, William s. *Middleton*, Thomas
Ruest, Anselm: Sh. (5118)
Rushthon, W. L.: Sh. and «The Arte of English Poesie» (4987)
Rusk, R. R.: [Hrsg.] s. *More's* Utopia

Saenger, Eduard s. Sh.: Sonnets (deutsch)
Saintsbury, G.: A History of English Prosody (4988)
Salmon, David: [Hrsg.] s. *More's* Utopia
Sargeaunt, W. D.: 'King Lear' I, 1 5217
Sarrazin, Gregor: (Baeske. Rez.) (3340)
— Sh.'s Meisterwerkstatt (4257)
Savits, Jocza [Übers.] s. *Poele*, William
Schaer, Alfred: Die dramatische Bearbeitung der Pyramus-Thisbe-Sage 5537
Schaumberg, G.: Zur Bühnengesch. des Cor. 5404
Schelling, F. E.: Elizabethan Drama (4994)
Schering, Emil: [Übers.] s. *Strindberg*, August: Charakterzeichnung bei Sh.
Schiedermair, Rich.: Graf von Essex in der Literatur 5538
Schipper, J. (Dowden-Tausig. Rez.) 5487
Schlösser, Rud.: s. *Kallenbach*, Helene
Schmidt, K.: Margarethe von Anjou vor und bei Sh. (4260)
Schnapperelle, H.: bürgerl. Stände in England während des 16. und 17. Jahrhunderts 5539
Schneickert, H.: Zur Sh.-Bacon-Frage 5540
Schneider, Karl: Die Lösung der Sh.-Frage 5541
— Ein wichtiger Sh.-Fund [zu L. L. L.] 5436
Scholderer, Vict.: Development of Sh.'s Fools 5349
Schröder, Kurt Rudolf: Textverhältnisse von Marlowes Faust 5542
Schröer, Arnold (Franz. Rez.) 5498
— Neuere und neueste Sh.-Ausgaben 5543
— Die deutsche Sh.-Übers. 5544
— Über Sh.-Übersetzungen 5545
Schücking, L. L.: Sh. im literar. Urteil seiner Zeit (5127)
— (Wolff. Rez.) (4774)
Schwanneke, V.: Eine neue Sh.-Bühne 5546
Segrè, C.: Fonti italiani del Otello 5586
Sh. Allusion Book 5350
— Apocrypha (4824)
— *Bildnis*, Ein zeitgenössisches 325*
— *Bühne*, Neue 5547
— The Children's 5254
— Classics 5353
— Descendants 5358
— and Ensor 5354
— *Festival* at Stratford 326*
— *Festspiele* in Stratford-on-Avon 1909. 327*
— *Gedenktafel* in London 328*
— *Handbook*, A 5355
— *Kalender* für 1910 329*
— *Library* 5356
— *National Theatre* in London 330*
— Plutarch 5359
— *Problem* 5360
— Reprints (5020)
— and the School of Assumption 5351
— *Stories* (Hrsg. von Jeanie Lang) 5548
— at Stratford 5352
— *Tár, Magyar* (5135), 5549
— Thomas (1613) 5357
— und seine Zeit [Antiquariats-Katalog] 331*
Shakespeareana, New 5362
Sharp, R. F.: History of the English Stage 5361
Sheavyn, Phoebe: Literary Profession in the Elizabethan Age 5363
Sieper, E.: Sh. und das Künstlertheater
— Sh. und seine Zeit (4756)
Sinsheimer, Hermann: Kainz als Rich. II. 5450
Skelton, John: Magnyfycence 5364
Skemp, A. R.: Some Characteristics of the English Stage before the Restoration 5512
Smith, Winifred: A Comic Version of Romeo and Juliette 5242
Solomons, J.: Shylock Tract 5229
Sonnets Sh.'s (engl.) 5251
— (englisch. Renaissance Edition) 5250
— (deutsch. 5460—61)
— (ital. Übers.) 5587

Sonnets (ungarisch) 5462
— (their Dedication) 5252
— s. *Historie* of Haml.
— s. *Lee*, Sidney
— s. *Shakespeareana*, New
Sources and Analogues of M. N. D. (4886)
Spearing, Evelyn M.: The Elizabethan 'Tenne Tragedies of Seneca' 5365
Spingarn, J. E. [Hrsg.] s. *Essays* Critical of the Seventeenth Century
Stadler, Ernst: Wielands Sh. 5397
Stage Year Book 1909 332*
Stahl, E. L.: Ein deutscher Bühnenshakespeare 5551
— Die englischen Sh.-Aufführungen 1908 5512
— Ludwig: Nicholas Rowes Drama The ambitious step-mother 5552
Steele, Rob.: [Hrsg.] s. *More's* Utopia
Stewart, H. H.: 'Much Ado' [Essex's Irish Campaign.]
— The Supernatural in Sh. (5004)
Stopes, Charl. C.: 'Adolescent' and 'Adolocentula' in Stratford-on-Avon Register 5553
— Burbage's 'Theatre' 5367
— 'Mr. Shaxspere, one Book' 5366
Strachan, John: s. *Introduction* to Early Welsh 5309
Strindberg, Aug.: Charakterzeichnung bei Sh. 5554
— Sh.'s Macb., Oth., R. and J., Temp., Lear, Henr. VIII, M. N. D. 5595
Stronach, G.: Sh. in London 5368
Sturterant: Sh.'s Influence upon Schiller's Wallenstein 5369
Stutzer, (Böhtlingk. Rez.) (5069)
Subbarau, R. V.: Haml. unveiled 5596
— Oth. unveiled 5597
Sullivan, Sir Edward, Bacon as a Poet 5370
— The Defamers of Sh. 5371
Svetislaw, Stefanović s. *Oth.* (ungarisch)
Swaen, A. E. H. (De Vocht. Rez.) (5172)
— (Thürnau, Rez.) (4295)
Swinburne, A. C.: Age of Sh. (5008)
— Three Plays of Sh. 5218
— Sh. 5372

T. of Sh. (Original) (4900)
— (Bühnenbearbeitung nach Schlegel-Tieck)
— (ungar. Übers.) 5454
— s. *Boxhorn*, R.
— s. *Dick*, Ernst
— s. *Jacobsohn*, Siegfried
— s. *Legouis*, E.
— s. *Litzmann*, B.
— s. *Peacock*, Edw.: Thimbles
Tannenbaum, S. A.: The Sh. Coat-of-Arms 5373
— Was Sh. a Gentleman? 5374
Tausig, Paul: Manuskripte Sh.'s? 5555
— [Bearb.] s. *Dowden*, Edward: Sh. 5487
Temp. (Old-Spelling Sh.) 5244
— (University Tutorial Series) 5245
— (engl. ed. Reed) 5246
— (engl. illustr. by Woodroffe) (4903)
— s. *Strindberg*, August
Temple, Sir William: The Gardens of Epicurus 5375
Tennant, George B.: (Hrsg.) s. *Jonson*, Ben: The New Inn
Theater, im Theater, das 5556
Theobald, W.: Classical Element in the Sh. Plays 5376
Thiselton, Alfred E.: Notes on Sh. 5377
Thomson, Hugh: [Illustr.] s. *A. Y. L. I.* (engl. illustr.)
Thomson, J. C.: Bibliography of the Writings of Charles and Mary Lamb 5378
Thorn-Drury, G.: Sh. Allusions 5379
Thorndike, A. H.: Tragedy (5009)
Thürnau, C.: Geister in der engl. Literatur (4295)
Thumm-Kintzel, M.: Sh., Bacon und das Promus-Manuskript 5557
T. of A. ('First Folio' Ed.) 5247
— s. *Conrad*, Hermann
T. A. ('First Folio' Edition) 5248
Tolman, A. H.: Alternation in the Staging of Sh.'s Plays 5380
Tornius, V.: Goethe als Dramaturg 5558
Tragical Reign of Selimus, The 5381
Traumann, E. (Goll. Rez.) (5084)
Tucker, S. M.: Verse Satire in England 5382
Turbervile's Booke of Hunting 5383
Twain, Mark: Is Sh. dead? 5384
T. N. s. *Gebhard*, R.
— s. *Hecht*, H.
Tyndall, Paul (Weilen. Rez.) (5027)
— (Winds. Rez.) 5424

Upham, A. H.: French Influence in English Literature (5011)
Utitz, Emil: (Gaehde. Rez.) (5082)

Várdai, Béla: Egressy Gábor mint Shakespeare-színész 5549
Venzlaff, Günther: Text und Entstehung von Marlowes 'Faustus' 5559
Vershofen, W. L.: Die Sh.-Bühne 5560
Vértesi, Jenötöl: Adalék Petöfi Coriolanus-fordításához 5549
Viëtor, Wilh.: Kin and Kinde in Haml. 5206
Vischer, Fr. Th.: Sh.-Vorträge (3542)

Voigt, Ed.: Gegenstände und Verwendung der Naturschilderungen Sh.'s 5561
— Sh.'s Naturschilderungen 5562
— Gleichnisse und Metaphern in Sh.'s Dramen (5143)
Vordieck: Beitr. zur Erklärung des Sh.-textes 5563

Wallace, Charles W.: Children of the Chapel at Blackfriars 5385
— The Discoveries in the London Public Records Office 5362
— Globe Theatre Apparel 5386
— Advance Sheets from Sh. 5387
Walter-Horst, Alfred: Macbeths Kopf 5439
— Friedliche Welt in Macb.
Walzel, Oskar (Sh.'s theatral. Werke übers. v. Wieland. Rez. (5019)
Ware, S. L.: The Elizabethan Parish 5388
Watson, F.: English Grammar Schools 5389
Watt, L. M.: Attic and Elizabethan Tragedy (5014)
Weber, Ludwig, s. *Macb.* (deutsch. für die Bühne eingerichtet) 5438
— s. *T. of Sh.* (Bühnenbearbtg. nach Schlegel-Tieck) 5453
Wechsung, A.: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespearescher Werke 1908 5512
Weekes, A. R.: [Hrsg.] s *Works* (engl. University Tutorial Series)
Weilen, A. v.: Haml. auf der deutschen Bühne (5027)
— Hamlet in Dresden 5421
— (Lewis. Rez.) (4841)
— (Limberger. Rez.) (5023a)
— (Lublinski. Rez.) (5024)
— (Miles. Rez.) (4842)
— (Pfleiderer. Rez.) (5025a)
— (Wurm. Rez.) (5029)
Wetz, W.: Corpus Hamleticum 5422
Wherry, G.: Julius Caesars Deafness 5390
Widmann, W.: Haml.-Aufführungen in München 5423
Wieland, Ch. M.: Sh.'s theatral. Werke übers. 5396
Wilmshurst, T. B.: Sh. in French 5391
Wilson's Arte of Rhetorique 1560 5392
Wilson, J. D.: Euphues and the Prodigal Son 5393
Winds, Adolf: Haml. auf der deutschen Bühne 5424
— Amerikanische Sh.-Aufführungen 5512
W. T. (engl. ed. Hudson) 5249
— (für die Aufführung eingerichtet von Kilian (5056)
Woermann, S.: Sh. und die Religion 5564
Wohlrab, Martin: Ästhet. Erklärung klass. Dramen [Lear] 5437
Wolff, Emil: Bacons Verhältnis zu Platon 5565
Wolff, M. J. (Creizenach. Rez.) 5484
— (Gaehde. Rez.) (5082)
— Zur Geschichte des Stoffes von R. and J. 5452
— (Gildersleeve. Rez.) (4956)
— (Schücking. Rez.) (5127)
— Sh (4774)
— (Wood. Rez.) 5239
Wood, Alice J. Perry: Stage History of Rich. III. 5239
Woodward, W. H.: Studies in Education 5394
Works, Shakespeares (englische Ausgaben) The Century Sh. (4810)
— The Elizabethan Shakespeare (4812) 5175
— (First Folio Edition) (4813) 5176
— Sh. for Home Reading 5182
— The Lamb Sh. for the Young (4821) 5177
— The Little Sh. (4809)
— Methuen's Standard Library 5178
— The New Hudson Shakespeare 5179
— (The Old-Spelling Sh.) (4816) 5180
— Renaissance Edition 5181
— (Seand Folio) 5183
— (deutsch, revid. v. H. Conrad) (3326)
— (deutsch v. Gundolf) (5018) 5395
— (deutsch) Diesterweg's Neusprachliche Reformausgaben 5398
— (deutsch v. Schlegel-Tieck) 5395a
— Sh.'s theatral. Werke (übers. v. Wieland) (5019) 5396
— (franz.) (5150) 5566—68
— (ungarisch) 5399
— (yiddish) 5183a
Worp, J. A. (De Vocht. Rez.) (5172)
Wright, L. E. [Hrsg.] *R. and J.* (engl.)
Wülcker, Richard: (The Cambridge History of English Literature. Rez.) 5302
— Der Vorstand der Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. u. d. Conrad'sche Revision 320*
Wurm, Alois: Shakespeare's Hamlet (5029)

Yorkshire Tragedy übers. v. Neubner (4747)

Zeiss, Karl: (Alberts. Rez.) (5059)
Zimmermann, Felix: Dresdner Schauspiel [Aufführung von Haml.] 5425
Zoltán, Vilmos: s. *Sonnets* (ungarisch).

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1909.

NB. Die durch ein vorgesetztes Sternchen (*) gekennzeichneten Werke sind Geschenke der betr. Verfasser bezw. Herausgeber und von Gönnern.

I. Ausgaben sämtlicher und einzelner Werke Shakespeares in englischer Sprache.

Mr. W. Shakespeare's Comedies, Histories, Tragedies. Faithfully reproduced Facsimile from the Edition of 1638. (Second Folio.) London 1909.

*— — The plays. With notes by Sam. Johnson and George Steevens. A new edition. Basil 1800/1802. Bd. 1—23.

— — Comedy of Errors, in englischer Bühnenbearbeitung mit besonderer Berücksichtigung der vor der ersten Drucklegung von fremder Hand gemachten Interpolationen von Friedr. Lang. Rostock 1909.

— — Kaufmann von Venedig. Englisch-deutsche Ausgabe. Mit 27 Holzschnitten. Die deutsche Übertragung von Alexander Fischer. Pforzheim 1843. Gr. 8°.

— — Complete Sonnets. With introduction, notes by C. M. Walsh. London 1908.

IIA. Übersetzungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen Shakespeares.

1. In deutscher Sprache, 2. niederländischer, 3. französischer, 4. dänischer, 5. schwedischer, 6. isländischer, 7. lateinischer, 8. französischer, 9. italienischer, 10. spanischer, 11. rumänischer, 12. neugriechischer, 13. polnischer, 14. tzschechischer, 15. russischer, 16. wälscher (kymrischer), 17. ungarischer, 18. finnischer, 19. hebräischer, 20. japanischer Sprache.

Shakespeares Schauspiele. Neue ganz umgearbeitete Ausgabe von Joh. Joach. Eschenberg. Bd. 1—12. Zürich 1798—1806.

— sämtliche Werke in einem Bande. Im Verein mit mehreren (H. Döring, Beauregard-Pandin, Regis, Bärmann, K. Richter) übersetzt und herausgegeben von Jul. Körner. Schneeberg, Wien 1836. Gr. 8°.

— dramatische Werke. Übersetzt und erläutert von Adelbert Keller und Moritz Rapp. Bd. 1—9. Stuttgart 1854.

Shakespeares Dramen in deutscher Übertragung von Dr. F. Janken. Zwei Bände. Mainz 1854/56.

— Sämtliche Werke in deutscher Sprache, hrsg. und zum Teil neu übersetzt von Fr. Gundolf. 2.—4. Bd. Berlin 1909. 1910.

— Coriolan. Ein Trauerspiel von Shakespeare. (Übersetzung von Jakob Michael Reinhold Lenz. In dessen gesammelten Schriften. Hrsg. von Franz Blei. 3. Bd.) München und Leipzig 1910.

— Cymbeline. Übersetzt von Georg Wilh. Kessler. Berlin 1809.

— Cymbelin. Drama in fünf Aufzügen. Mit freier Benutzung der Schlegel-Tieckschen Übersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von A. v. Wolzogen. Leipzig 1872.

— Ende gut, alles gut. Übersetzt von Georg Wilh. Kessler. Berlin 1809.

— Wie es Euch gefällt. Lustspiel in drei Aufzügen nach der Übersetzung von Schlegel und Tieck. Bearbeitet von K. Jenke. Berlin 1850.

— Heinrich IV. Nach Shakespeare fürs Deutsche Theater eingerichtet von Schroeder. Aufgeführt im K. K. National-Hoftheater. Wien 1782. (107 S.)

— desgl. o. O. 1804. (128 S.)

— Maß für Maß. Schauspiel in fünf Aufzügen für die deutsche Bühne nach der Tieck-Schlegel'schen Übersetzung bearbeitet von Rich. Weiland. (Deutsche Schaubühne, 1. Heft. 1864.)

— Die Komödie der Irrungen. Lustspiel in drei Aufzügen. Nach Schlegels Übersetzung für die Darstellung neu eingerichtet von Feodor Wehl. Altona o. J.

— Die lustigen Weiber von Windsor. Übersetzt von Hans Karl Dippold. (Sh.'s von Schlegel noch unübersetzte dramatische Werke. 3. Teil, 1. Hälfte.) Berlin 1810.

— Die lustigen Weiber von Windsor. Übersetzt von Herm. Kurz (mit zahlreichen handschriftlichen Eintragungen). Leipzig 1867.

— Prinz Hamlet von Dänemark. Marionettenspiel. (Von J. F. Schink.) Berlin 1799.

* *

— Coriolanus, Trauerspiel, vertaald door Edward B. Koster. Amsterdam 1906.

— Macbeth. Trauerspiel, vertaald door Edward B. Koster. Amsterdam.

— Othello, de Moor van Venetie, vertaald door Edward B. Koster. Amsterdam 1908.

*— Hamletje. Irta Alexander Bernát, Kiadja a Kisfaludy-Társaság. Budapest 1902.

*— Romeo és Julia, A velenczei kalmár. Hamlet, dán királyfi; János király, A makranzos hölgy; Lear király; Richard III. király; A szentiványéji álom; Sok zaj semmiért. Für die ungarische Sprache übertragen von Kasely, Ács János, Lévay Mihály, Ács Vörösmarty. Budapest 1886—1904.

*— Coriolan, Othello, Romeo és Julia, A velenczei kalmár, Julius Caesar, Hamlet, dán királyfi, A szentiványéji álom János király. Übersetzt in die ungarische Sprache von Sandór Petöfi, Mikus Telikus, Radó, Vörösmarty János, Bayer József, Shakespeare drámái hazánkban. Vol. 1—2. Kiadja a Kisfaludy-Társaság Shakespeare-Bizóttsága. Budapest 1909.

Shakespeares Comme il vous plaira. Comédie en trois actes et en prose tirée d. Shakespeare et arrangée par George Sand. Paris 1856.

*— *Σαικσπηρ. Ριχαρδος III. Μεταφρασθεῖσα ὑπὸ Μ. Δαμιρατῆ. Αθήναις* 1909.

IIB. Übersetzungen der Gedichte Shakespeares.

Shakespeares Sonnette. Übertragen von Eduard Sänger. Jubiläumsausgabe 1509/1909. Leipzig.

— Hugo, François Victor. Sonnets de Shakespeare. Paris 1857.

III. Shakespeariana.

* *Arnold, Emil.* Gesammelte Schriften. Nachlaß Bd. III. Einleitung in die Philosophie. Vorlesung. Berlin 1910.

*— Gesammelte Schriften. Bd. V²—VI.

**Arnstein, Osk.* Die deutsche Literatur und das Ausland. 1900/1901.

**Binz.* Die Shakespeare-Bühne. (Sonntagsbeilage der Baseler Nachrichten. 1909.)

Bleibtreu, K. Die Rutland-Theorie. (Blätter für Bücherfreunde.)

— Die Lösung der Shakespeare-Frage.

Bolin, Wilh. Hamlet in Schweden. (S.-A. aus Shakespeares Jahrbuch, Bd. XIV.)

Boehtlingk, A. K. Shakespeare und unsere Klassiker. Bd. I. Lessing, Bd. II. Goethe. Leipzig 1909.

Brink, Bernát. Shakespeare; irta a németböl forditotta Dr. Berkovicz Miklós. Budapest 1906.

**Bullen, A. H.* The Shakespeare Head Press Stratford on-A., o. O. u. J. 1908.

Büttner, Wilh. Shakespeares Stellung zum Hause Lancaster. Offenbach a. M. 1904.

**Canning, Alb. D. G.* Shakespeare studied in six plays. London 1907.

**Churchill, George.* Shakespeare in Amerika. Vortrag, geh. am 23. April 1906 in Weimar. (Handschrift.)

Decker, Elise. Die beiden ersten Hamlet-Quartos. (Normannia IV.) Berlin 1909.

Duport, Paul. Essais littéraires sur Shakespeare. Analyse raisonnée de toutes les pièces de cet auteurs. Vol. I—II. Paris 1828.

Duschinsky, W. Shakespeares Einflüsse auf Schillers Tell. (Zeitschr. für die österreichischen Gymnasien. 50. Jahrgang, Heft 6.) Wien 1899.

**Eidam, Christ.* Über den Monolog des Brutus. Jul. Caesar II, 1. 63/69. (S.-A. aus Deutsche Revue 1909.)

— Zu einigen Stellen des König Lear. (S.-A. aus Festschrift zum 12. Neu-Philologentag 1906.)

— Der Vorstand der deutschen Shakespeare-Gesellschaft und die Conradsche Revision. (S.-A. aus Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht 1909.)

— Bericht über die letzte Generalversammlung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. (S.-A. aus Fränk. Kurier 1909.)

Franz, W. Shakespeares Grammatik. Zweite, wesentlich vermehrte und verbesserte Auflage. Heidelberg 1909.

Garve, Christ. Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem gesellschaftlichen Leben. Bd. I, II, V. Breslau 1802. 4.—5. Bd. 1797/1800.

Hager, A. Die Größe Shakespeares. Freiburg i. B. 1873.

Harris, Frank. The Man Shakespeare and his Tragic Life Story. London 1909.

Heath, Benj. A Revisal of Shakespeare's Text wherein the alteration introduced into it by the more modern editors and critics are particularly considered. London 1765.

— *Ch.* Shakespeares Frauenbildnisse. Eine Sammlung weiblicher Porträts. Berlin u. London 1839.

Henslowe's Diary. Edited by Greg. Teil I, II.

Jarro, (G. Piccini). L'Otello de Gugl. Shakespeare studio critico. Firenze 1888.

Kösting, K. Shakespeare, ein Winternachtstraum. Wiesbaden 1864.

Laban, Ferdin. Hamlet und das Gespenst. Alte Schatten, neue Lichter. (S.-A. aus Nord und Süd. Bd. 63, 139.)

Langton, Clare. The Light of Shakespeare. Passages illustrative of the higher teaching of Shakespeare's Drama. London 1897.

**Lehmann, E. E.* Wie soll man Shakespeare inszenieren? (Nationalzeitung 1909. Sonntagsbeilage Nr. 19.)

**Ljunggren.* Titus Andronicus. En litterär Raritet. (S.-A. aus Nordisk Boktryckarekonst.)

*— Naar Aanleiding van de Shakespeare — Vondst te Lund.

— Med Anledning af Shakespeare fyndet i Malmö. (Allmänna svenska Boktryckare Föreningens Meddellanden. Febr. 1905.[2])

**Logeman, Hendrich.* Shakespeare te Helsingör. Bruxelles 1904.

Pollard, Alfred, W. Shakespeare's Folios and Quartos. A study in the Bibliography of Shakespeare's Plays. 1594—1685. London 1909. Fol.

Poritzky, J. E. Shakespeares Hexen. Ein literarhistorisches Kulturbild. (Neue Shakespeare-Bühne 9.) Berlin 1909.

Root, Rob. Kilb. Classical Mythology in Shakespeare. Yale Studies XIX. New York.

**Rushton, W.* Shakespeare's Legal Maxims. Liverpool 1907.

Stapfer, Paul. Shakespeare et les tragiques Grecs. Paris 1888.

Stewart, Hel. H. The Supernatural in Shakespeare.

Stopes, Charl. Carmichael. Shakespeare's Warwickshire Contemporaries. Stratford 1907.

* *Venable, Emerson.* A Speculation regarding Shakespeare. (S.-A. aus School-Review XIII S.)

Voigt, Ed. Shakespeares Naturschilderungen. (Angl. Forschungen 28.) Heidelberg 1909.

* *Vordieck.* Zu Macbeth I, 7 25—28. (S.-A. Englische Studien. Bd. XXVIII. 1900.)

*— Beiträge zur Erklärung des Shakespeare-Textes. (S.-A. aus Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. VIII.)

White, Thom. W. Our English Homer or Shakespeare historically considered. London 1892.

* *Winds, Adolf.* Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. XII. Berlin 1909.

The Shakespeare Allusion Book. A collection of allusions to Shakespeare from 1591 to 1700 originally compiled by C. M. Jngleby, L. Toulmin Smith, and F. J. Furnivall, now reedited, revised, and rearranged, with an introduction, by John Munro. Vol. I, II. London 1909.

* *

The Shakespeare Library. Shakespeare's Plutarch edited by C. F. Tucker Brooke. Vol. I, II. London 1909.

New Shakespeareana. Vol. VII. 1—4. New Jersey 1908.

The Ladies' Guild. O. J. Francis St. Alban 2., 3.—10. Rep. (April 1906, 1907, 08.)

For Charity. Shakesperian Showbook with original literary contributions, illustrations, and music. From Tennyson, Browning, O. Wilde, and others. London 1884. Quer-Fol.

**Shakespeare-Jahrbuch.* Bd. XLV. Weimar u. Berlin 1909.

Germanisch-romanische Monatsschrift. Bd. I. 1909.

*Magyar Shakespeare-Tár Kjadja a Kisfaludy-Társaság Shakespeare-Bizottsága szerkeszti Bayer József. vol. I, 3. 4. vol. II, 1—4. vol. III, 1. Budapest 1909. 1910.

*Geschäftsordnung der Shakespeare-Kommission der Kisfaludy-Gesellschaft. Budapest.

IV. Geschichte der englischen Literatur und Bühne. Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeares.

Ballweg, Osk. Das klassizistische Drama zur Zeit Shakespeares. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Herausg. von W. Wetz. I. Bd. 3. Heft.) Heidelberg 1909.

**Beaumont* and *Fletcher.* The Knight of the Burning Pestle. Edited with introduction, notes, and glossary by Herb. S. Murch. (Yale Studies in English. Vol. XXXIII.) New York 1908.

Euripides. Iphigenia at Aulis translated by Lady Lumley. Published by the Malone Society. London 1909.

**Hemingway, Sam. B.* English Nativity Plays. Edited with introduction, notes, and glossary. (Yale Studies in English. Vol. XXXVIII. New York 1909.)

Jonson, Ben. The Alchemist. Edited by Hathaway. (Yale Studies. Vol. XVII.) New York. 1903.

— Poetaster. Edited by Mallory. (Yale Studies. Vol. XXVII.) New York 1905.

— The Staple of News. Edited by de Winter. (Yale Studies. Vol. XXVIII.) New York. 1905.

— Bartholomew Fair. Edited by Alden. (Yale Studies. Vol. XXV.) New York 1904.

* — The New Inn or the Light Heart. Edited with introduction, notes, and glossary by George Bremner Tennant. (Yale Studies in English. Vol. XXXIV.) New York 1908.

Kaluza, Max. Englische Metrik in historischer Entwicklung dargestellt. (Normannia, German.-Romanische Bücherei I.) Berlin 1909.

Lafontaine, Henry Curt de. The King's Musick. A transcript of records relating to music and musicians (1460—1700). London 1909.

**Leining, Mart.* Die Personifikation unpersönlicher Hauptwörter bei den Vorläufern Shakespeares. Ein Beitrag zur Grammatik und Poetik der Elisabethanischen Zeit. (Diss.) Leipzig 1904.

Malone Society Reprints. 1. The Old Wives Tale 1595. London 1908. 2. The Tragical Reign of Selimus 1594. London 1908.

— Collections Part II. London 1908.

— Philip John. The Play of Patient Grissel (ca. 1566—1591). London 1909.

**Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas.* Begründet und herausgegeben von W. Bang. Louvain 1909. Bd. XXIV. Everyman, reprinted by W. W. Greg from the edition by John Skot. Bd. XXV. Bales Kynge Johan nach der Handschrift in der Chatsworth Collection, hrsg. von W. Bang. Bd. XXVI, 1. Sir Gyles Goosecappe nach der Quarto 1606, hrsg. von W. Bang und R. Brotanek.

*— 1910. Bd. XV, 3. A Concordance to the Works of Thomas Kyd by Ch. Crawford. Bd. XXVII. Die Dialekt- und Ausländertypen des älteren englischen Dramas. Teil I. Die Dialekttypen. Von Eduard Eckardt.

**Pierce, Fred. E.* The Collaboration of Webster and Dekker. (Yale Studies in English. Vol. XXXVII.) New York 1909.

Shakespeare Head Press booklets. 1. Ancient Carols. 2. More Ancient Carols. Stratford 1906.

**Schroeder.* Textverhältnisse und Entstehungsgeschichte von Marlowe's Faust. (Diss.) Berlin 1909.

The Cambridge History of English Literature, edited by A. W. Ward and A. R. Waller. Vol. IV. Prose and Poetry Sir Thom. North to Mich. Drayton. Cambridge 1909.

V. Wörterbücher.

VI. Handschriften und Handexemplare.

VII. Verschiedenes.

Kisfaludi Károly minden munkái. Hetedik bövített kiadás. Sajtó alá rendezte Bánóczi József. Vol. 1—6. Budapest 1893.

*Programm der Gedenkfeier für Ernst von Wildenbruch. Singakademie Berlin 14. Febr. 1909.

**Lorenz.* Die Freiluftbühne auf der Lützelau. (S.-A.) Zürich 1908.

Weimar, im März 1910.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

P. v. Bojanowski.

Mitglieder-Verzeichnis.

Protektor:

Seine Königliche Hoheit Wilhelm Ernst, Großherzog von Sachsen.

Vorstand:

Brandl, Dr. A., Geheimrat, Univ.-Prof., Berlin, Präsident und Mitredakteur des Jahrbuchs (zugewählt 1896).
von Vignau, Großherzogl. Sächsischer Generalintendant und Kammerherr, Exzellenz, Weimar, 1. Vize-Präsident (zugewählt 1896).
von Bojanowski, Geh. Hofrat, Direktor der Großherzogl. Bibliothek, Weimar, Bibliothekar (zugewählt 1893).
Moritz, Dr., Kommerzienrat, Weimar, Schatzmeister (zugewählt 1885).
Förster, Dr. M., Univ.-Prof., Halle a. S., Mitredakteur des Jahrbuchs (zugewählt 1908).
Bürklin, Dr. A., Generalintendant, Exzellenz, Karlsruhe (zugewählt 1906).
Fischer, Dr. R., Univ.-Prof., Innsbruck (zugewählt 1903).
Keller, Dr. W., Univ.-Prof., Münster i. W. (zugewählt 1899).
von Possart, Prof., Generalintendant a. D., München (zugewählt 1901).
Schick, Dr. J., Univ.-Prof., München (zugewählt 1899).
Suphan, Dr. B., Geh. Hofrat, Prof., Direktor des Goethe- u. Schillerarchivs, Weimar (zugewählt 1888).

Geschäftsführender Ausschuss (in Weimar):

von Bojanowski, s. o., Vorsitzender.
von Vignau, s. o.
Moritz, s. o.
Suphan, s. o.
Francke, Dr. O., Professor, Weimar.
Stichling, Geh. Justizrat, Weimar.
Heubach, Prof. Dr., Direktor, Weimar.

Ehrenmitglieder:

Dowden, E., Prof., Dublin.
Furness, H. H., Philadelphia.
Furnivall, Dr. F. J., London.
Se. Kaiserliche Hoheit Konstantin Konstantinowitsch, Großfürst von Rußland.
Schmidt, Frau Clara, geb. Meyer, Berlin.
Ward, Adolphus W., Litt. D., LL. D., Cambridge.
White, Dr. Andrew D., Exzellenz, Botschafter der Vereinigten Staaten.
Wright, W. A., D. C. L., LL. D., Cambridge.

Allerhöchste und Höchste Mitglieder:

Se. Kaiserliche und Königliche Majestät Wilhelm II., Deutscher Kaiser und König von Preußen.
Se. Majestät Friedrich August, König von Sachsen.
Se. Königl. Hoheit Luitpold, Prinzregent von Bayern.
Se. Königl. Hoheit Friedrich II., Großherzog von Baden.
Se. Königl. Hoheit Friedrich August, Großherzog von Oldenburg.
Se. Königl. Hoheit Ludwig Ferdinand, Prinz von Bayern.
Se. Königl. Hoheit Ludwig, Herzog in Bayern.
Se. Hoheit Johann Albrecht, Herzog von Mecklenburg-Schwerin, Herzogregent von Braunschweig.
Se. Hoheit Georg, Herzog von Sachsen-Meiningen.
Se. Hoheit Friedrich, Herzog von Anhalt.
Se. Königl. Hoheit Carl Eduard, Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha.

Se. Hoheit Ernst II., Herzog von Sachsen-Altenburg.
Se. Durchlaucht Christian Kraft, Fürst zu Hohenlohe-Öhringen.
Se. Durchlaucht Heinrich, Prinz zu Schönaich-Carolath.
Ihre Durchlaucht Fürstin Hedwig Lichtenstein, Wiesbaden.

Mitglieder:

Adam, Rich., Landger.-Rat, Leipzig.
Ahringsmann, H., Oberlehrer, Naumburg.
Alexander-Universitäts-Bibliothek, Helsingfors.
Altmann, Georg, Schöneberg-Berlin.
Amherst College Library, Amherst, Mass.
Andreas-Realgymnasium, Berlin.
Arnhold, Ed., Geh. Kommerzienrat, Berlin.
von Arnim-Muskau, Gräfin, Schloß Muskau.
Aronstein, Dr. Ph., Prof., Berlin.
Artl, H. S., Buchdruckereibes., Dessau.
Athene, Ges. f. Kunst u. Wissenschaft, Magdeburg.
Augusta-Schule, Cottbus.
Bachmann, Carl, Bankier, Berlin.
Bäge, Ludwig, Rektor, Güsten.
Baier, Clemens, Justizrat, Wandsbek.
von Bamberg, Prof., Schloß Oberzauche.
Bandau, Frl. Martha, Oberlehrerin, Halensee.
Bang, Dr. W., Univ.-Prof., Loewen.
Baumgartner, A., Prof., Zürich.
Bayer, Joseph, Prof., Budapest.
Beck, Rob., Dorpat.
Becker, Gustav, Dr. phil., Berlin.
von Berger, Freiherr Alfred, Direktor des Hofburgtheaters, Wien.
Berger-Oberrealschule, Kgl., Posen.
Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen, Berlin.
Bernhardt, Frl., Oberlehrerin, Neu-Ruppin.
Bertz, Eduard, Schriftsteller, Potsdam.
Bibliothek, Herzogliche, Dessau.
Bibliothek, Öffentliche, Freiherrlich Carl von Rothschildsche, Frankfurt a. M.
Bibliothek, Murhartsche, Kassel.
Bibliothek, Öffentliche, Mannheim.
Bibliothek des St. Anna-Stifts, Münster.
Bibliothek, Großherzogliche öffentliche, Oldenburg.
Bibliothek, Großherzogliche, Weimar.
Bibliothek der Stadt Wien.
Bibliothek der Kgl. Techn. Hochschule, Stuttgart.
Bing, Heinrich, Kaufmann, Nürnberg.
Binz, Prof. Dr. Gustav, Oberbibliothekar, Mainz.
Bisenz, Prof. Dr., Wien.
Bitterhoff, Dr. phil., Berlin.
Blasius, Wilh., Dr. med. et phil., Prof. a. d. Herzogl. technisch. Hochschule, Geh. Hofrat, Braunschweig.
Bode, Dr. E., Oberlehrer, Lübeck.
Boek, Paul, Prof., Gr.-Lichterfelde.
Böhtlingk, Dr. A., Prof., Karlsruhe.
von Boineburg-Lengsfeld, Dr., Freiherr, Kammerherr, Geh. Reg.-Rat, Weimar.
Bolen, Charles, Prof., Chimay.
von Böttinger, Dr., Geh. Reg.-Rat, Mitglied des Herrenhauses, Elberfeld.
Brandt, Mathilde, Frau Dr. med., Berlin.
Breme, M. J., Schwester, Haselünne.
Brie, Dr. Friedr., Priv.-Dozent, Marburg.
Brinckerhoff-Jackson, John, amerikanischer Gesandter, Habana.
Brockhaus, Dr. Ed., Verlagsbuchhändler, Leipzig.
Brons, A. F., Senator a. D., Emden.
Brotanek, Dr. Rud., Univ.-Prof., Prag.
Brunhuber, K., Kgl. Reallehrer, Archivar u. Stadtbibliothekar, Wasserburg a. Inn.
von Brüning, W., Dr. jur., Landrat, Stolp i. P.
Buch, Friedrich, Oberlehrer, Jena.
Bülbring, Dr. Karl, Univ.-Prof., Bonn.
Bürklin, Alex., Bankier, Neustadt (Haardt).
Busley, Carl, Prof., Geh. Reg.-Rat, Berlin.
Byvanck, Dr. W. G. C., Oberbibliothekar, Haag.
Cahn, Frau Bankier Carl, Berlin.
Carpenter, F. I., Prof., Chicago.
von Chelius, Rich., Kammerherr, Geh. Kabinettsrat I. K. H. d. Großherzogin von Baden, Exzellenz, Karlsruhe.
Churchill, Dr. G. B., Prof., Amherst.
Claar, E., Theaterintendant, Frankfurt a. M.
Cohn, Fritz Th., Verlagsbuchhändler in Firma Egon Fleischel & Co., Berlin.
Colle, G., cand. phil., Loewen.
Collin, Dr. Chr., Dozent an der Universität Christiania, Bestum.
Conrad, Dr. H., Prof., Gr.-Lichterfelde.
Cornell College, Mount Vernon, J.
Creizenach, Dr. W., Univ.-Prof., Krakau.
Curtis, Dr. F. J., Prof., Frankfurt a. M.
Darmstädter, Dr. L., Prof., Berlin.
Dartmouth College, Hanover, N. H.
Deckner, Frl. M. E., Sprachlehrerin Königsberg.
Deinhardt-Schulze, Frau, Weimar.
Delbrück, Ludw., Bankier, Berlin.
Delmer, Prof. F. Sefton, Lektor an der Universität Berlin.
Denker, Carl, Reg.-Rat, Berlin.
Deutschbein, Dr. M., Univ.-Prof., Leipzig.
Dibelius, Dr. W., Prof., Posen.
Dielitz, Paul, Kaufmann, Berlin.

Dinger, Dr. H., Univ.-Prof., Jena.
Dittenberger, Hauptmann a. D., Schöneberg.
Dom-Gymnasium, Königl., Kolberg.
Donner, Dr. J. O. E., Dozent an der Univ. Helsingfors.
Dubislav, Dr., Direktor, Westend.
Dupré, Elisabeth, Oberlehrerin, Hannover.
Ebeling, Dr., Oberbürgermeister, Dessau.
Ebbinghaus, Frau Prof. Adele, Halle a. S.
Eckhardt, Dr. Eduard, Privatdozent, Freiburg i. Br.
Eidam, Christian, Prof., Kgl. Konrektor, Studienrat, Nürnberg.
Einenkel, Dr. Eugen, Univ.-Prof., Halle a. S.
Eisenberg, Max, Prof. Dr., Arzt, Berlin W.
Eisenmann, Dr. O., Kgl. Museumsdirektor, Karlsruhe i. B.
Eelbo, Bruno, Baurat, Weimar.
Endres, Joseph, assistant d'allemand au lycée Henri IV., Paris.
Englischer Verein ehem. Köllneraner, Berlin.
Ernesti, Konrad, Vikar, Kgl. Seminar-Oberlehrer a. D., Mellrick.
Felber, Emil, Verlagsbuchhändler, Berlin.
Feuillerat, Alb., Prof., Rennes.
Fiedler, Dr. H. G., Univ.-Prof., Oxford.
Fischer, M., Pfarrer, Berlin.
Flatz, Rud. Egon, Ingenieur, Wien.
Folger, jun., H. C., New York.
Förster, Gg., Fabrikbesitzer, Hamburg.
Förster-Nietzsche, Frau Dr. Elisabeth, Weimar.
Francisceum, Herzogl. Ev., Zerbst.
Frankenstein, Lud., Redakteur, Leipzig.
Freiligrath, Frl. Gisberte, Baden-Baden.
Fresenius, Aug., Schriftst., München.
Friedrichs-Gymnasium, Herzogl., Dessau.
Friedrichs-Gymnasium, Königl., Gumbinnen.
Frost, Ed. C., Rom.
Fulda, Ludwig, Dr. phil., Frankfurt a. M.
v. d. Gabelentz, Dr. phil., Kabinettssekretär S. K. H. des Großherzogs von Sachsen-Weimar und Kammerherr, Weimar.
Galvez, José Maria, Prof., Berlin.
Gebhard, Rich., Rechtsanwalt, St. Petersburg.
Gebhardt, H., Verlagsbuchhändler, Weimar.
Gelber, Adolf, Redakteur, Wien.
Gelling, Hans, Intendanzrat, Weimar.
Giesecke, Dr. Alfred, Verlagsbuchhändler, Leipzig.
Gleitmann, Frau Oberstleutnant, Würzburg.
Gley, Frl. Maria, Lehrerin, Pankow.
Glöckner, Dr., Oberlehrer, Bunzlau.
Goldschmidt-Livingston, Frau Dr., Frankfurt a. M.
Goldstein, Ludwig, Dr. phil., Redakteur, Königsberg i. Pr.
Goetz, Ernst, Fabrikbesitzer, Leipzig.
Goetze, Frau Constance, geb. Schweich, London.
Gothein, Frau Geh.-Rat Prof. Dr., Heidelberg.
Gotthelf, Carl, Kaufmann, Berlin.
Gottlöber, Paul, Oberlehrer, Stollberg Erzgeb.
Grabau, Carl, Oberlehrer, Lankwitz bei Berlin.
Graetz, Frl. Leonie, München.
Greg, W. W., M. A., Principal Librarian, London W.
Gregori, Ferd., Hofschauspieler, Wien.
Grube, Max, Geheimer Hofrat, betraut m. d. obersten Leitung des Meininger Hoftheaters, Meiningen.
de Gruyter, Walter, Dr. phil., Verlagsbuchhändler, Berlin.
v. Gwinner, Arthur, Bank-Direktor, Berlin.
Gymnasial- und Landesbibliothek, Fürstl., Gera.
Gymnasium Leopoldinum, ev., Detmold.
Gymnasium Dessau, siehe Friedrichs-Gymnasium.
Gymnasium, Königl., Eichstädt.
Gymnasium, Städt., Görlitz.
Gymnasium Gumbinnen, siehe Friedrichs-Gymnasium.
Gymnasium, Städt., Höchst.
Gymnasium, Großherzogl., Jena.
Gymnasium, Dom-, siehe Domgymnasium, Kolberg.
Gymnasium, Ludwigs-, siehe Ludwigs-Gymnasium, Koethen.
Gymnasium, Königl., Lauban.
Gymnasium, Luisen-, siehe Luisen-Gymnasium, Memel.
Gymnasium, Königl., Paderborn.
Gymnasium, Königl., Saarbrücken.
Gymnasium, Wanne.
Haase, Friedr., Geheimrat, Hofschauspiel-Direktor, Berlin.
Hagemann, Carl, Intendant, Hamburg.
Hagen, Th., Prof., Kunstmaler, Weimar.
Hahn, Dr. Georg, Berlin.
Hahn, Oscar, Fabrikbesitzer, Berlin.
Hallervorden, Dr. med., Direktor a. D., Königsberg i. Pr.
Halm, Alfred, Direktor des Neuen Schauspielhauses, Berlin.
Hansen, Frl. Frieda, Berlin.
Hardy, James, Bankherr, Berlin.
Hartmann, Hugo, Hofschauspieler, Grunewald.
Hartung, Albert, Verlagsbuchhändler, Weimar.
von Hauer, Prof., Dr. Karl, Knittelfeld.

Hawkins, W. E., Sidney.
Hecht, Dr. Hans, Univ.-Prof., Basel.
Hecht, R., jun., Berlin.
Heckmann, P., Geh. Kommerzienrat, Berlin.
Hegewald, W., Bad Soden i. Taunus.
Heiseler, Henry, Schriftsteller, München.
Heite, Fritz, Sprachlehrer, Breslau.
Helft, Edm., Geh. Kommerzienrat, Berlin.
Henigst, Oskar, Landau i. Pfalz.
Herford, C. H., Univ.-Prof., Manchester.
Herrmann, Dr., Oberarzt, Würzburg.
Hertz, Frl. Harry, London.
Hertz, Dr. H., Prof., Weimar.
Heubach, Prof. Dr., Direktor, Weimar.
von der Heydt, Karl, Bankier, Berlin.
Hildaschule, Großherzogl.. Pforzheim.
Hinneberg, Dr. Paul, Prof., Berlin.
von Hochberg, Bolko, Reichsgraf, Exzellenz, Rohnstock.
Hochschul-Bibliothek, Bern.
Hofbibliothek, K. u. K., Wien.
Hof-u. Landesbibliothek, Großh. Badische, Karlsruhe.
von Hofmann, Prof. Ludw., Weimar.
von Hofmannsthal, Dr. Hugo, Rodaun bei Wien.
von Holtzendorff, Graf A., Wilsikow.
van Hoof, Prof. Dr., Loewen.
Hooge, Oberlehrer, Sonderburg.
Hoops, Dr. Joh., Univ.-Prof., Heidelberg.
Hösch, Frau Lucy, Godesberg a. Rh.
Huber, Mich., Gymn.-Prof., Stift Metten.
Hübner, Dr. W., Oberlehrer, Berlin.
von Hülsen, G., Kammerherr S. M. des Kaisers, General-Intendant der Königl. Schauspiele, Exzellenz, Berlin.
Imelmann, Dr. Johannes, Prof., Geh. Reg.-Rat, Berlin.
von Ingenheim, Gräfin, Schloß Reisewitz.
Institut, Bibliographisches, Leipzig.
Ipsen, Dr. K., Univ.-Prof., Innsbruck.
Isles, Frl., Alison, Weimar.
Jacoby, Dr. Erich, Charlottenburg.
Jaeger, Dr. Anton, Salzburg.
Jespersen, Dr. Otto, Univ.-Prof., Gentofte.
Jiriczek, Dr. Otto, Univ.-Prof., Würzburg.
von Joeden, Frl. Margarete, Augustenburg auf Alsen.
Jonas, Frl. Marie, stud. phil., Charlottenburg.
Jones, John, M. A., Charlottenburg.
Jones, Dr. Rich., Prof., Nashville, Tenn.
Junck, Dr. Johannes, Rechtsanw., Leipzig.
Kahle, Rich., Königl. Hofschauspieler a. D., Schlachtensee.
Kainz, Joseph, Mitglied des Hofburgtheaters, Wien.
Kaiser Wilhelm-Bibliothek, Posen.
Kaiser Wilhelm-Realgymnasium, Berlin.
Kaiserin Auguste Viktoria-Schule Stettin.
Kammerer, Ad., Prof., Braunschweig.
Kantonalbibliothek, Zürich.
Kern, Dr. J. H., Univ.-Prof., Groningen.
von Kessler, Graf Harry, Weimar.
Kilian, Eug., Dr. phil., Oberregisseur des Kgl. Hoftheaters, München.
Klinger, Dr. L., Prof., Gleiwitz.
Koch, Pastor, Tröchtelborn.
Koehne, Frl. Hanna, Oberlehrerin, Pankow.
Kölbing, Arthur, Dr. phil., Freiburg i. B.
König, Wilh., Kaufmann, Leipzig.
Konrath, Dr. M., Univ.-Prof., Greifswald.
Koeppel, Dr. E., Univ.-Prof., Straßburg i. E.
Kopp, Prof. Dr., Marburg a. L.
Koppel, Dr. Rich., Prof., Dresden.
Koster, Dr. Edw., Haag.
Koesters, Oberlehrer, Vechta.
von Kralik, Dr. Rich., Wien.
Kreisler, Dr. E., Wien.
Kreßner, Wilhelm, Fabrikbes., Schweizerthal.
Kröger, Ernst, Dr. phil., Oberlehrer, Berlin.
von Kroener, Dr. Adolf, Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Krupp'sche Bücherhalle, Essen a. Ruhr.
Kugelberg, Frau H., Adelaide.
Kullnick, Max, Dr. phil., Berlin.
Kurze, Frl. Gertrud, Oberlehr., Braunschweig.
Lachmann, Frl. Clara, Zandvoort-Cad.
Laehr, Dr. Hans, dirig. Arzt, Zehlendorf bei Berlin.
Landerer, Dr., Hofrat, Kennenburg.
Landesbibliothek, Herzogl., Altenburg, S.-A.
Landesbibliothek, Fürstl., Detmold.
Landes- und Stadtbibliothek, Düsseldorf.
Landesbibliothek, Kgl., Stuttgart.
Landesbibliothek, Nassauische, Wiesbaden.
Landes-Oberreal- und Gewerbeschule, Wiener-Neustadt.
Landesschule, Kgl., Pforta.
Lange, J., Direktor, Berlin.
Langenscheidt, Carl, Verlagsbuchhändler, Schöneberg.
Latham, Frl. Grace, London.
Laukhuff, Rich., Cleveland, Ohio, U. S. A.
Lebede, Dr. Hans, Schöneberg.
Lehrerbibliothek der Stadt München.
Lehrerinnen-Verein, Bonn a. Rh.
Lessing, O., Prof., Bildhauer, Grunewald.
Lewinger, Ernst, Oberregisseur des Kgl. Hoftheaters, Dresden.
Liebermann, Dr. Felix, Prof., Berlin.
Lindau, Dr. Paul, Berlin.
Liter. Lesezirkel Shakespeare, Magdeburg.
Ludewig, Frl. Martha, Lehrerin, Jena.
Ludwig, Dr. Albert, Berlin.
Ludwigs-Gymnasium, Herzogl., Cöthen.

Luick, Dr. Karl, Univ.-Prof., Wien.
Luisen-Gymnasium, Königl., Memel.
Mackall, Leonard, Jena.
Mädchenlyzeum, Öffentl. deutsches, Prag.
Mädchenschule, Städt. höhere, Flensburg.
Mädchenschule, Städt. höhere, Jena.
Mädchenschule, Städt. höhere, Osnabrück.
Mädchenschule, Städt. höhere, Potsdam.
Mädchenschule, Höhere, Uelzen.
Mager, Amtsgerichtsrat, Eisleben.
Magnus-Weiße, Frau Nina, Berlin.
Mahn, Dr. Paul, Westend.
Manke, 1. ord. Lehrer a. d. Lateinschule, Weener.
Mankiewitz, Paul, Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Manheimer, Dr. V., München.
Manly, John M., Univ.-Prof., Chicago.
Mann, Dr. Max Fr., Prof., Frankfurt a. M.
Manz, Dr. Otto, Freiburg i. B.
Mardersteig, A., Rechtsanwalt, Weimar.
Marelles, Frau, Berlin.
Marggraff, Frl. Marie, Oberlehrerin, Berlin.
Marx, Th., Realschul-Prof., Speyer.
Mascher, Friedrich, Ober-Postsekr., Aurich.
von Mauntz, Alfred, Oberstleutnant a. D., Charlottenburg.
Mautner, Frl. Marie, Wien.
McKerrow, R. B., M. A., London.
Meier, Prof. Dr. Konrad, Dresden.
Meinl jun., Julius, Kaufmann, Wien.
Meißner, Dr. Johs. sen., Wien.
Merck, Johannes, Hamburg.
Merton, Wilhelm, Frankfurt a. M.
Merzbacher, Prof. Dr. Gottfr., München.
Merzbacher, Jos., München.
Metzner, i. Fa. Berth. Siegismund, Berlin.
Mey, H., cand. phil., Bützow i. M.
Meyer, Frau Kommerzienrat, Berlin.
Meyer, Ernst Joachim, Kommerzienrat, Berlin.
Meyer, Frl. Helene, Oberlehrerin, Friedenau.
Meyer, Dr. Wolfg. Alex., Hofrat, Dresden.
Mielke, Dr. Hellmuth, Chefredakteur, Barmen.
Milan, Dr. phil. Emil, Lektor an der Universität Berlin, Charlottenburg.
Miller, V., Moskau.
Minotto-Sorma, Gräfin Agnes, Wannsee.
Moorman, F. W., Univ.-Prof., Leeds.
Morgenstern, Dr. Gustav, Redakteur, Leipzig
Morsbach, Dr. L., Univ.-Prof., Göttingen.
Mott, J. Lewis, Prof., New York, U. S. A.
Mottl, Felix, Gen.-Musikdirekt., München.
Muff, Geh.-Rat Prof. Dr., Rektor, Pforta.
Mühlau, Dr. F., Professor, Kiel.
von Müller, F., Kaiserl. Gesandter, Exzellenz, Haag.
Müller, Frl. M. H. A., Dessau.
Münch, Dr. W., Geh. Reg.-Rat, Univ.-Prof., Berlin.
Mylo, Dr. P., Berlin.
Nebe, Dr., Ministerialdirektor, Großhrzgl. Sächs. Bevollmächtigter zum Bundesrat, Berlin.
Nernst, Dr. Walter, Univ.-Prof., Geh. Reg.-Rat, Berlin.
Neuendorff, Bernh., Dr. phil., Charlottenburg.
Neuffer, Dagobert, Direktor des Stadttheaters, Weimar.
Nobelbibliothek der Schwedischen Akademie, Stockholm.
Ober-Realschule I., Städt., Charlottenburg.
Ober-Realschule, Städt., Freiburg i. Schles.
Ober-Realschule in den Francke'schen Stiftungen, Halle a. S.
Ober-Realschule auf der Uhlenhorst, Hamburg.
Ober-Realschule, Städt., Neuß.
Ober-Realschule, Kgl., Suhl.
Ober-Realschule, Weißenfels.
Ober-Realschule und Realgymnasium in der Humboldtstraße, Köln.
von Oechelhäuser, Dr. Ad., Hofrat, Prof., Karlsruhe.
von Oechelhäuser, Dr. Ing. Fr. W., Generaldirektor, Dessau.
Oeftering, Dr. Mich., Kgl. Gymnasialprofessor, München.
Oehme, R., Dr., Greifswald.
Oertel, Dr. Hch., Gymn.-Lehr., Schweinfurt.
Pabisch, Frl. Marie, Wien.
Parow, Dr. W., Prof., Gr.-Lichterfelde.
Paetel, Erich, Direktor der «Neuen Shakespeare-Bühne», Berlin.
Paulus-Bibliothek, Worms.
von Pechmann, Wilh., Freiherr, Bank-Direktor, München.
Pegnesischer Blumen-Orden, Nürnberg.
Perry, Marsden J., Providence, R. I., U. S. A.
Petersen, Rud., Hamburg.
Petsch, Dr. Rob., Univ.-Prof., Heidelberg.
Pfleiderer, Dr. W., Esslingen a. N.
Philipps, Frl., Weimar.
Phillips, Editor of the Yorkshire Post, Leeds.
Pietsch, Lud., Prof., Berlin.
Pietzsch, Frl. Marie, Würzburg.
Pincus, S. B., London.
Platzmann, Geh. Reg.-Rat, Leipzig.
Pogany, stud. phil., Charlottenburg.
Pogatscher, Dr. A., Univ.-Prof., Graz.
Pohl, Moritz, Prof., Gr.-Lichterfelde.
Popovich, Bog., Univ.-Prof., Belgrad.
Poppe, R., Kgl. Hofschauspielerin, Berlin
zu Putlitz, Baron Gans Edler, Gr.-Pankow.

Raehlmann, Prof. Dr. E., Exz., Kais. Russ. Wirkl. Staatsrat, Weimar.
Raschdau, Ludwig, Exz., Kais. Gesandter z. D., Berlin.
Rathke, Dr., Prof., Marburg i. H.
Rauch, Dr. Herm., Theaterdirektor, Wiesbaden.
Realgymnasium, Barmen.
Realgymnasium, Andreas-, siehe Andreas-Realgymnasium, Berlin.
Realgymnasium, Dorotheenstädtisches, Berlin.
Realgymnasium, Kaiser Wilhelm-, siehe KaiserWilhelm-Realgymnasium,Berlin.
Realgymnasium, Charlottenburg.
Realgymnasium, Coblenz.
Realgymnasium, Eisenach.
Realgymnasium, Gera.
Realgymnasium, Grünberg i. Schl.
Realgymnasium, Potsdam.
Realgymnasium, Schwerin i. M.
Realgymnasium, Tilsit.
Realgymnasium, Weimar.
Realgymnasium, Zittau.
Realschule, VIII. Städt., Berlin N.
Realschule, XII. Städt., Berlin O.
Realschule, XIII. Städt. Berlin NW.
Realschule an der Prinz-Georgstraße, Düsseldorf.
Realschule, Ober-, Erfurt.
Realschule, Geisenheim.
Realschule, Städt., Gevelsberg.
Realschule Kaiser Wilhelm II., Göttingen.
Realschule, Haynau.
Realschule, Ober-, Heide.
Realschule, Cöln a. Rh.
Realschule, Königsberg i. Pr.
Reform-Realgymnasium, Naumburg a. S.
Reform-Realgymnasium, Witten (Ruhr).
Reiche-Frei, Frau L., Berlin.
Reichow, Frl. Meta, Schöneberg.
Reismann, H., Paderborn.
Reitterer, Dr. Th., Prof., Wien.
Rethwisch, Ernst, Dr. jur. et phil., Wilmersdorf.
Richter, Frl. Helene, Wien.
Rieger, Conrad, Justizrat, Cöthen.
Riis-Knudsen, C., Prof., Kopenhagen.
Ritter, Dr. Otto, Priv.-Doz., Halle a. S.
Roman, Dr. E., Bouche St. Blaise.
Rönneberg, Frl. M. H., Schuldirektorin, Friedenau.
Rosellen, Franz, Direktor, Neuß a. Rh.
Rosenstock, Frau Paula, Berlin.
Rösicke, Frau Kommerzienrat, Tornow b. Potsdam.
Rothe, Dr. C., Staatsminister, Wirkl. Geh. Reg.-Rat, Exzellenz, Weimar.
Saeng, Lud., jun., Buchhändler, Darmstadt.
Salzberger, Dr. med., prakt. Arzt, Landshut.
Sammler, Fritz, Kaufmann, Barmen.
Sarrazin, Dr. G., Univ.-Prof., Breslau.
Sauer, Dr. August, Univ.-Prof., Hofrat, Prag.
Savits, J., Oberregisseur, München.
Scharrer-Santen, Ed., Schauspiel., München.
Scherer, Dr. H., München.
Schiff, Jakob Herm., Frankfurt a. M.
Schipper, Dr. Jakob M., Univ.-Prof., Hofrat, Wien.
von Schirach, Intendant, Weimar.
Schlenther, Dr. P., Hofrat, Berlin.
Schmidt, Reinhold, Professor, Thorn.
Schmidt, Dr. W., Oberlehrer, Berlin.
Schneider, Dr., Prof., Altenburg.
Schneider, Frl. E., Großhzgl. Hofschauspielerin, Weimar.
Schofield, W. H., Univ.-Prof., Cambridge, Mass., U. S. A.
Schroeder, Fritz, Papierfabrikant, Golzern.
Schroefl, Max, Prof., Bayreuth.
Schröer, Prof. Dr. A., Cöln.
Schroeter, E., Direktorin, Charlottenburg.
Schücking, Dr. L. L., Univ.-Prof., Jena.
Schüddekopf, Prof. Dr. Carl, Weimar.
Schultze, Hch., Rektor, Zerbst.
Schultze, Dr. Ernst, Hamburg.
Schultze, Kon., Dr. phil., Berlin.
Schwabacher, Frau Therese, Würzburg.
Schwarz, Frl. M., Oberlehrerin, Hanau a. M.
Schweitzer, Frau Algunde, Berlin.
Segers, Rob., Eisenbahn-Ober-Sekretär, Kattowitz.
Sello, Dr. Erich, Justizrat, Berlin.
Seminar, Engl., der Univ. Berlin.
Seminar, Engl., der Univ. Breslau.
Seminar, Engl., der Akademie Frankfurt a. M.
Seminar, Engl., der Univ. Göttingen.
Seminar, Engl., der Univ. Halle a. S.
Seminar, German.-roman., der Univ. Heidelberg.
Seminar, Rom.-engl., der Univ. Kiel.
Seminar, Engl., der Univ. Königsberg.
Seminar, Rom.-engl., der Univ. München.
Seminar, Engl., der Univ. Münster.
Seminar, Engl., der Univ. Prag.
Seminar, Engl., der Univ. Straßburg.
Seminar, Engl., der Univ. Wien.
Seminar, Engl., der Univ. Würzburg.
Seydel, Dr. Wolfg., Oberlehrer, Leipzig.
Shakespeare-Verein, Student., Halle a. S.
Sherman, L. A., Prof., Lincoln, Nebr.
Sherzer, Frl., Jane, Dr. phil., Oxford, Ohio, U. S. A.
Siegle, Gustav, Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Sieper, Dr. E., Univ.-Prof., München.
Simpson, Percy, Chingford.

Singer, Dr. S., Univ.-Prof., Bern.
Skemp, Dr. A. R., Sheffield.
Sobernheim, Dr. Walter, Konsul, Berlin.
Solmitz, S., Bankier, Berlin.
Spemann, Wilh., Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Spielmann, M. H., London.
Spies, Dr. Heinrich, Prof., Berlin.
Staatsobergymnasium, K. K. I., Czernowitz.
Stadtbibliothek, Aachen.
Stadtbibliothek, Augsburg.
Stadtbibliothek, Bremen.
Stadtbibliothek, Breslau.
Stadtbibliothek, Bromberg.
Stadtbibliothek, Cöln a. Rh.
Stadtbibliothek, Danzig.
Stadtbibliothek, Erfurt.
Stadtbibliothek, Frankfurt a. M.
Stadtbibliothek, Hamburg.
Stadtbibliothek, Hannover.
Stadtbibliothek, Karlsbad.
Stadtbibliothek, Leipzig.
Stadtbibliothek, Mainz.
Stadtschulbibliothek, Greiz.
Stadttheater, Leipzig.
Stadttheater, Straßburg i. Els.
Starcke, Dr. med., Ernst, Vieselbach b. Weimar.
von Stauffenberg, Schenk Freiherr, Rittergutsbesitzer, Risstissen b. Ulm.
Steinthal, M., Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Stichling, Karl, Geh. Justizrat, Weimar.
Stinnes, Frau Hugo, Mülheim a. d. Ruhr.
Stinnes, Dr. Heinrich, Cöln a. Rh.
Swaen, A. E. H., Lektor an der Univ. Groningen.
Swoboda, Frl. Margarete, Hofschauspielerin, München.
von Sydow, Frl., Frankfurt a. O.
von Tauchnitz, Freiherr, Leipzig.
Taylor, Institution, Oxford.
Teweles, H., Chefredakteur, Prag.
Tilley, Morris P., Ann Arbor.
Tilly, W., Institutsvorsteher, Gr.-Lichterfelde.
Tolman, Alb. H., Univ.-Prof., Chicago.
Türck, Dr. Herm., Jena.
Türckheim, Dr. Leo, Prof., Würzburg.
Ulbrich, Prof. Dr., Direktor, Berlin.
Universitäts-Bibliothek, Basel.
Universitäts-Bibliothek, Bern (s. Hochschulbibliothek).
Universitäts-Bibliothek, Budapest.
Universitäts-Bibliothek, Christiania.
Universitäts-Bibliothek, Czernowitz.
Universitäts-Bibliothek, Erlangen.
Universitäts-Bibliothek, Freiburg i. B.
Universitäts-Bibliothek, Gent.
Universitäts-Bibliothek, Gießen.
Universitäts-Bibliothek, Göttingen.
Universitäts-Bibliothek, Greifswald.
Universitäts-Bibliothek, Halle a. S.
Universitäts-Bibliothek, Heidelberg.
Universitäts-Bibliothek, Helsingfors (siehe Alexander-Universitäts-Bibliothek).
Universitäts-Bibliothek, Jena.
Universitäts-Bibliothek, Innsbruck.
Universitäts-Bibliothek, Königsberg i. Pr.
Universitäts-Bibliothek, Leipzig.
Universitäts-Bibliothek, Lemberg.
Universitäts-Bibliothek, Lund.
Universitäts-Bibliothek, Marburg.
Universitäts-Bibliothek, München.
Universitäts-Bibliothek, Münster.
Universitäts-Bibliothek, Prag.
Universitäts-Bibliothek, Rostock.
Universitäts-Bibliothek, Stockholm (siehe Nobel-Bibliothek).
Universitäts-Bibliothek, Straßburg.
Universitäts-Bibliothek, Tübingen.
Universitäts-Bibliothek, Würzburg.
University of California Library, Berkeley.
University Library, Birmingham.
University Library, Glasgow.
University of Georgia, Athens.
University Library Mr. Gill, Montreal.
University Library, Princeton, N. J.
University of Toronto Library, Toronto.
Varnhagen, Dr. Herm., Univ.-Prof., Erlangen.
van der Velde, Henry, Prof., Weimar.
Venzlaff, Dr. G., Treptow.
Verlagsanstalt, Deutsche, Stuttgart.
Vetter, Dr. Theodor, Univ.-Prof., Zürich.
Victoria-Luisenschule, Wilmersdorf.
Viëtor, Dr. W., Univ.-Prof., Marburg i. H.
de la Vigne, Max, Gutsbesitzer, Weißeneck.
von Vincke, Freiherr, Landrat a. D., Ostenwalde b. Melle.
Vocht, H. de, Prof., Loewen.
Vollhardt, Dr. W., Professor, Leipzig.
Vollmöller, Dr. K., Prof., Dresden.
Vollrath, K., Chefredakteur der Volkszeitung, Berlin.
Volp, E., Oberlehrer, Friedberg.
Vordieck, Prof., Dortmund.
Wagner, Gustav, Achern (Baden).
Wagner, Alfred, Buchdruckereibesitzer, Weimar.
Wahle, Dr. Jul., Archivar am Goethe-Schiller-Archiv, Weimar.
Wang, Dr. Hans, Dramaturg, Mannheim.
Warburg, Dr. A., Hamburg.
Wechsler, Dr. E., Arzt, Heidelberg.
von Weilen, Dr. Alex., Univ.-Prof., Wien.
Weimarische Landeszeitung Deutschland, Weimar.
Weiser, Carl, Ober-Regisseur des Hoftheaters, Weimar.

Wells, W., M. A., Lektor an der Universität München.
Weltrich, Dr. Rich., Prof., München.
Wendt, H., Pastor em., Weimar.
von Westenholz, Dr. F. P. Freiherr, Prof., Stuttgart.
Westermann, Georg, Verlagsbuchhändler, Braunschweig.
Wetz, Dr. W., Univ.-Prof., Freiburg i. B.
Wichmann, Frau Dr. Elisabeth, Birmingham.
Wiegand, Klara, Oberlehrerin, Weimar.
Wienke, Hans, cand. phil., Berlin.
von Wildenbruch, Frau Geh. Leg.-Rat, Berlin.
von Wildenbruch, Generalleutnant z. D., Exzellenz, Berlin.
Wildhagen, Dr. K., Dortmund.
Wilhelm Auguste-Victoria-Bücherei der Stadt Dortmund.
Wilhelmsgymnasium, Königl., Königsberg i. Pr.
Williams College, Williamstown, Mass.
Winds, Adolf, Hofschauspieler, Leipzig.
Windscheid, Frl. Käthe, Dr. phil., Leipzig.
de Wit, Frl. Auguste, Larn i. Holland.
Wittich, Dr., Prälat, Stuttgart.
Woermann, Adolf, Kaufmann, Hamburg.
Wohlfahrt, Dr. Theod., Studienrat, Prof., München.
Wolff, Emil, Dr. phil., München.
Wolff, Prof. Dr. Max J., Berlin.
Wolff, Julius, Prof., Schriftsteller, Charlottenburg.
Wollmann, Siegfried, Rentner, Berlin.
Woworsky, Anton, Rentner, Berlin.
Wurzbach, Dr. Wolfgang, Ritter von Tannenberg, Privatdozent, Wien.
Würzburger, Dr. Eugen, Geh. Reg.-Rat, Direktor, Dresden.
van de Wyer, Jos., Dr., Löwen.
von Ysselstein, Reg.-Rat a. D., Baden-Baden.
Zimmermann, Dr. Alfred, Kais. Legationsrat a. D., Berlin.
Zschech, Otto, Prof., Göttingen.

Abgeschlossen am 7. April 1910.

Namen- und Sachverzeichnis

zu Band XLVI

(Abkürzungen: Sh = Shakespeare, elis. = elisabethanisch, Rez. = Rezension)

Abraham-Spiel 325
Accolti, *Virginia* 17
Adams, J. Q., zu Eastward Hoe u. Hamlet 229
Albright, V. E., Sh. Stage 291
Alt, Th., Künstlertheater 290
Amyot, Plutarch-Übers. 308
Apolloniusstoff 213. 214
Archaismus 192. 204. 342
Arden of Feversham von Sh.? 262
Arden Sh. 303
Arensky, A. S., Sturm-Inszenierung 251
Areopag 205
Ariost 11. 12. 202
Aronstein, Ph., Sh.-Theater 241
Ascham u. Nash 297

Bacon, Fr., u. d. Theater 233
Bacon-Hypothese 223. 233. 258. 312. 316. 317. 318. 319
Baker, H. T., zu Pericles 213
Bale, J., Kynge Johan 328
Balfe, M. W., Falstaff-Oper 86
Bang, W., Ausg. Bale's K. Johan 328
Ausg. Selimus 331
Materialien 327. 328. 333
Beatty, A., zu Edwards III. ludi 231
Beaumont, Mitarbeiter Sh.'s 226
Beaumont-Fletcher, Ausg. 333
The False One 310
Becker, G., Lumly's Euripides-Übers. 28
Span. u. Engl. Drama 126
v. Berger, A., Hamlet-Inszenierung 250
Berners, Guevara-Übers. 197
Bestrafte Brudermord 209. 305
Binz, G., Sh.-Bühne 242
Birde, Faustus-Zusätze 186. 332
Bleibtreu, C., zu Hamlet 207
Rutland-Theorie 208. 215. 319
Boas, F. S., Macbeth u. Lingua 229
Bodenham, Belvedere 228. 282
Böhm, K., Spensers Verbalflexion 191
Booth, W. S., Acrostic Signatures of Bacon 316
Bormann, Münchener Sh.-Aufführ. 166
Boswell-Stone, Old-Spelling Sh. 301
Bradley, A. C., zu Lear 212
Brahe, Tycho 61
Brandl, A., Rez. v. Albright 291
Rez. v. Nash 297
— Pollard 269
— Robertson 272
— Sheavyn 285
— Subbarau 263
— Swinburne 261
Brie, Th., Arcadia u. d. Gehörnte Siegfried 243
Arcadia, Übers. v. Opitz 243
Dissertationsschau 184
Bright, Tim. 231
Brockstedt, G., zur Arcadia 244
Brooke, Tucker, Ausg. Marlowe 331
Ausg. Sh.'s Plutarch 308
Marlowe-Quartos 201
Brotanek, R., Ausg. Gyles Goosecappe 333
Browne, Sir Th., Religio Medici 342
Browning, R., u. Sh. 245
Bruce, J. D., zu Marlowes Tamburlaine 201
Buchhändler 269. 285
Buck, M. jun., zu Spenser 203
Bühne, elis., 106. 242. 291
Bühnentechnik 242
Bullen, A. H., Ausg. Campion 338
Buonaparte, *Vedova* 18
Busse, Br., Das Drama 255

Cady, F. W., liturg. Spiele 195
Calisto and Melebea 329
Cambridge History of E. Literature 252
Campion, Th., Ausgg. 338. 339. 340
Leben 340

Cartaz, Gifte bei Sh. 224
Celestina, span. 197. 329
Chamber, E. K., zu Ben Jonson 227
Dramatic Records 321
über Field 240
Mysterienspiele 195
Revels companies 240
über Taylor 240
Chapman, G., Byron 241
Zitate in Englands Parnassus 230
Hero and Leander 332
Chaucer 204. 297. 342
Chesterspiele 325
Child, H., Lumly's Iphigenia 330
Churchill, G. B., Rez. v. Hymenaeus 299
— Kabel 268
— Tannenbaum 260
— Wood 278
Churchman, Rh. H., Sh. u. Byron 245
Cicero 204. 207. 272
Cinthio, Giraldi 17. 311
Clark, A., Schauspielerliste 232
Clarke, H. A., First Folio Edition 302
Clarke, M. C., Sh.'s Proverbs 313
Cobbler's Jig 122
Cobden-Sanderson, T. J., Sh.-Ausgg. 301
Cockaine u. Lope de Vega 127
Condell, H., Prozeß 234
Conrad, H., Bemerkungen zu Lawrence 106
Gamelyn als Sh.-Quelle 120
Sh.-Chronologie 227
zu Timon 211
Rez. v. Kaluza 273
Cook, A., zu Marlowes Faust 261
— Richard II. 207
Coventryspiele 195. 325. 326
Cox, E. G., Learsage 212
Craig, W. J., Arden Sh. 303
Crawford, Ch., zu Englands Parnassus 230
zu Munday 228
Creizenach, W., Gesch. d. n. Dramas 256
Cunliffe, J. W., Eastward Hoe u. Hamlet 229
zu Midsummer 206
Cushman, R. M., zu Fulke Greville 228

Daffis, Sh.-Bibliographie 351
Daniel, Civil Wars 260
Citate in Englands Parnassus 230
Cleopatra 310
Philotas 310
D'Avenant, W., Ausg. 334
u. Beaumont-Fletcher 335
u. Ben Jonson 335
Oper 335
Siege of Rhodes 335
Stil 335
Day, Isle of Gulls 241
Deckner, E., Hamlet-Quartos 305
Dekker, Th., Citate in England's Parnassus 230
u. Oldcastle 333
u. Webster 295
Devereux, Penelope, u. Ford 229
Dickinson, Th. H., Ausg. Greene 331
Digby, Sir K., Bemerk. z. Browne 343
Dissertationsschau 184
Dodge, R. E. N., Ausg. Spenser 336
Döring, A., Hamlets Alter 209
Drayton, Citate in Englands Parnassus 230
Dumb shows 8
Durfey, Th., Cymbeline-Bearbeit. 192

***E**astward Hoe* 229. 241
Edwards III. *ludi* 231
Edwardes, M., Sh.-Lexicon 320
Eidam, Chr., zu Caesar 210
Elizabethan Sh. 302
Elliot, G. R., Sh. u. Browning 245
Elmquist, A. Louis, Verf. Jeronimo I 200
Elyot, Governour 272
England's Parnassus 230. 282
Era Sh. 304
Erasmus 29. 342
Essex-Gedicht 21
Euphuismus 197. 199. 210. 341
Euripides 28. 329
Everyman 326. 327

Faust-Ballade 186
Fenn, Sir John 325
Feuillerat, A., Sh. sur la scène franç. 156
Fidele e Fortunio 202
Field, Nath., Prozeß 239. 240
First Folio Edition 302
Fischer, R., Rez. v. Alt 290
— Fuchs 289
— Mark Twain 258
Fitton, Mary 23
Fletcher, Mitarbeiter Sh.s 226
Flügge, Fr., Fidele e Fortunio 202
Ford, J., Fames Memorial 229
Grundlage v. The Broken Heart 228
Förster, M., Rez. v. Arden Sh. 303
— Bang 321. 327. 328. 331
— Bleibtreu 319
— Booth 316
— Boswell-Stone 301
— Brooke 308. 331
— Brotanek 333
— Bullen 333
— Chambers 321
— Child 330
— Clarke 302
— Cowden Clarke 313
— Cobden-Sanderson 301
— Craig 303
— Deckner 305
— Dickinson 331

Förster, M., Dodge 336
— Edwardes 320
— Elizabethan Sh. 302
— Era Sh. 304
— First Folio Sh. 302
— Franz 319
— Furnivall 301
— Glover 333
— Goggin 304
— Goll 312
— Gollancz 282. 301. 306. 308
— Gordon 305
— Greenwood 318
— Greg 306. 327. 330
— Hart 303
— Hemingway 325
— Hudson, H. N., 304
— Hudson, W. H., 302
— Jespersen 320
— Jusserand 314
— Lee 306. 310
— Long 316
— Mair 341
— Malone Soc. 321. 328. 329. 330. 331. 332
— McKerrow 332
— Old-Spelling Sh. 301
— Paget 341
— Pollard 326
— Porter 302
— Rhys 327
— Rolfe 313
— Schröer 300
— Simpson 332
— Smith, Ch. F., 323
— Smith, J. C., 336
— Stadler 306
— Stage Year Book 323
— Theobald 312
— Tudor Library 341. 342
— Tupper 335
— Vivian 339
— Voigt 312
— Waller 333
— Ward 316
— Waterhouse 324
— Wells 341
— Weekes, Ch., 312
— Weekes, A. R. 304
Sh.s Vorläufer, Zeitgenossen 323
Sonstige Sh.-Literatur 300
Franz, W., Sh.-Grammatik 319
Fresenius, A., Necker u. Sh. 126
Fuchs, G., Revolution des Theaters 289
Furnivall, Old-Spelling Sh. 301

Gaehde, Chr., Rez. v. Busse 255
Gamelyn als Sh.-Quelle 120
Garrick, D., Cymbeline-Bearbeit. 193
Gascoigne u. England's Parnassus 230
Gebhard, R., Sh. in Petersburg 175
Sturm-Inszenierung 251
Gehörnte Siegfried 243
George, St., Sh.-Sonette 266
Giraldi, *Dido* 15
Glapthorne, H., The Ladies' Priviledge 242
v. Gleichen-Russwurm, A., Sh.'s Frauengestalten 277
Glover, A., Ausg. Beaumont-Fletcher 333
Gnaphaeus u. Lyly 199
Goggin, S. E., Ausg. Hamlet 304
Goldings Ovid 214
Goll, A., Sh. Verbrecher-Typen 312
Gollancz, Sh. Library 282. 301. 306. 308
Gordon, G. S., Sh. Ausgg. 305
Gosson u. Munday 202
Gothein, M., Rez. v. Cambridge History 252
— Gleichen-Russwurm 277
— Sänger 266
— St. George 266
Greene, R., Ausg. 331
Citat in England's Parnassus 230
u. d. elisabeth. Bühne 109
Einfluß, span., 197
Selimus, Verf. 230. 331
— Quelle 9. 331
Greenwood, Streitschrift gegen Beeching 318
Greg, W. W., Ausg. Everyman 327
— Lucretia 329
— Old Wife's Tale 330
— Robin Hood Plays 329
Zu Calisto and Melebea 329
Eton Catalogue 306
Greville, Fulke, zu Abraham 228
zu Mustapha 228
u. Sir John Stanhope 27
Groto, L., Hadriana 206
de Guevara, A., Principes 197
Gyles Goosecappe ed. Brotanek 333

Hart, H. C., Ausg. Henry VI. 303
Harvey u. d. Areopag 205
u. Spenser 204
Hawkins, Cymbeline-Bearbeit. 193
Hellows, E., Guevara-Übers. 197
Helmholtz-Phelan, A. A., Hofinszenierung 242
Hemingway, S., Nativity Plays 325
Heming, John, 94. 234. 239
Henslowe, Ph., 227. 332
Henslowes Truppe 227
Heywood, Jasper, Seneca-Übersetzung 196
Heywood, John, Monolog bei 190
Higden, R., Verf. d. Chesterspiele? 326
Hill, N. W., zu Macbeth 213
Hoffmann, F., Partz. bei Spenser 191
Holinshed 269. 307. 311

Holthausen, F., zum Jew of Malta 201
Holzschnitte 326. 327
Horaz 272. 315
Hudson, H. N., Era Sh. 304
Hudson, W. H., Elizabethan Sh. 302
Huizinga, Rosenkranz u. Güldenstern 60
Hull, Errors-Bearb. 193
Hume, M., Spanische Einflüsse 197
Hymenaeus 299

Isle of Dogs, The, Verf. 227
Italienische Einflüsse 1
Italienische Wandertruppen 3

Jackson, R. C., Theaterprozeß 235
Jahn, K., Rez. v. Böhtlingk 279
— Ludwig 279
Jeaffreson, J. C., zu Sh.s Testament 222
Jespersen, O., Mod. Engl. Grammar 320
Jests of George Peele 188
John Dee, Life of 323
Johnson, Ch. F., Sh. and his Critics 284
Johnen, Chr., über J. Willis 231
Jonson, Ben, Case is Altered 227
Catilina 266
Citate in England's Parnassus 230
Druck 314
Grammatik 228
italien. Einflüsse 2
röm. Kolorit 264
Verf. Isle of Dogs 227
Jusserand, J. J., Literary History 314

Kabel, P., Sage von Heinrich V. 268
Kallenbach, H., Sh. u. Platen 246
Kaluza, M., Engl. Metrik 273
Keller, W., Rez. v. Meinck 264
— Pierce 295
Kemble, Cymbeline-Bearb. 193
Kilian, E., neue Sh.-Bühne 69
Römpler-Nekrolog 153
Rez. v. Winds 292
Klaar, A., Matkowsky-Nekrolog 140
Koeppel, E., Rez. v. Creizenach 256
Komödianten, engl., in Nürnberg 128
Kruse, J. R., Sh. u. Nicolai 84
Kyd, Th., Citate in England's Parnassus 230
u. d. elis. Bühne 112
Monolog bei 191
Verf. Ur-Hamlet 298
— Jeronimo? 200. 257

Landsberg, H., Berliner Sh.-Aufführ. 172
Lang, F., Errors-Bearbeitungen 192
Lawrence, W. J., franz. Schauspieler in England 241
Lear-Balladen 308
Lee, S., Ausg. Leir 306
Impersonal Aspect of Sh. 310
Lee, S., Sh. auf d. mod. Bühne 248
Sh. u. Ovid 214
Lehmann, E. E., Sh.-Inszenierungen 249
Leir and His Three Daughters 306
Lensky, A. P., Sturm-Inszenierung 251
Lingua u. Sh. 229
Livius 315
Locrine ed. McKerrow 332
Tanzlied 122
Verf. Greene? 331
Lodge, Th., u. England's Parnassus 230
Long, P. W., Idee in Lylys Endimion 199
Long, W. J., English Literature 316
Lope de Rueda, *Engaños* 10
Lope de Vega, La Hermosa Fea 126
Löschhorn, K., Sh. u. Bismarck 246
Lott, Monolog vor Sh. 190
Lucan 332
Lücke, F., Cymbeline-Bearbeitungen 192
Lüdemann, M., trag. Ironie 225
Lucretia-Spiel 329
Lumley, Lady Jane, Euripides-Übersetzung 28. 329
Lyly, J., zu Endimion 199
zu Euphues 197. 199
zu Gnapheus 199
Monolog bei 191
span. Einfluß 197

Macchiavelli 1. 297
Mair, G. H., Ausg. Wilson 341
Malone Society 321. 328. 329. 330. 331. 332
Mark Twain, Is Sh. Dead? 258
Marcks, E., Sh. u. Bismarck 247
Markham, G., 230. 345
Marlowe, Chr., Anspielung auf 186
Ausg. 331
Citate in England's Parnassus 230
zu Edward II. 111. 201
u. d. elisabeth. Bühne 107. 109
zu Faustus 109. 184. 185. 261. 332
zu Hero and Leander 332
zum Jew of Malta 109. 198. 201
Leben 200
Monolog bei 191
Narr 225
u. Nash 298
Schreibung d. Namens 200
zu Tamburlaine 201
Marsh, Ch., Cymbeline-Bearbeit. 192
Marston, J., Citate in England's Parnassus 230
Eintl. von The Puritan 189
Martin, W., Theaterprozeß 235
Massinger u. Lope de Vega 127
Mitarbeiter Sh.s 226
Matkowsky-Nekrolog 140
Maynadier, H., Der Areopag 205
McKerrow, Ausg. Locrine 332

McKerrow, Ausg. Nash 297
Meinck, C., Colorit in d. Römerdramen 264
Meyerfeld, M., Sh. Memorial 247
Mirror for Magistrates 307
Montaigne 272
Montemayor 11. 198
More, Th., Utopia 341
Morley, Th., u. Campion 340
Morsbach, L., Euphuismus 210
Persönlichkeit Sh.'s 310
Mountjoy, C., VIII. 219. 222
Munday, A., Anspielung auf 228
u. Gosson 202
Italienreise 202
u. d. Puritaner 203
Mitarbeiter am Belvedere 228
Verf. Almond for a Parrat 203
— Fidele 202
Munro, J., Sh. Allusion-Book 282
Musik, elisabeth., 336. 339. 340
Mysterienspiele 190. 195. 323. 325. 327

Nadal, T. W., zu Spensers Daphnaïda 204
Näcke, P., zu Sh.'s Testament 223
Nashe, Th., Ausg. 297
span. Einfluß 197
Necker u. Sh. 126
Nekrologe 130
Neville, Alex., Seneca-Übersetz. 196
Newton, Th., Seneca-Übersetz. 195
Nicolai u. Sh. 84
North, Th., Plutarch-Übersetz. 308
Nuce, Th., Seneca-Übersetz. 196

Old Spelling Sh. 301
Oldcastle ed. Simpson 332
Oliphant, E. H. C., Sh.-Chronologie 225
Opitz, M., Arcadia-Übersetzung 243
Ovid 201. 214. 215. 331
Oxberry, Cymbeline-Bearb. 193

Padelford, F. M., zu Hamlet 210
Paget, V., More's Millenium 341
Pedantius u. Sh. 318
Peele, Old Wife's Tale 330
Pembroke, Gräfin, Antonie 310
Perlmann, S. M., über Hamlet 263
Perott, J. de, zu Liebesmüh 205
Quelle zu Twelfth Night 118
zu Wintermärchen 213
Petrarca 1
Pierce, F. E., Webster and Dekker 295
Platon 189. 272
Plinius 297
Plutarch 272. 297. 308. 310. 311
Pollard, A. W., Miracle Plays 326
Sh. Folios and Quartos 269
Porter, Ch., First Folio Edition 302
Puritan, The 188
Puritanismus im engl. Drama 188. 203

Rabelais 202
Reed, E. B., zu Hamlet 208
Return from Parnassus 208. 283. 318
Reynolds, Errors-Bearb. 193
Rhetorik 341
Rhys, E., Ausg. Everyman 327
Richards, A. E., Wagner-Buch 201
Richter, H., Sonnenthal-Nekrolog 130
Wiener Sh.-Auff. 162
Robertson, J. M., Sh. u. Montaigne 272
Robin Hood Plays 328
Roeder, L., Coriolan i. d. Schule 194
Roehmer, R., Priestergestalten 194
Römpler-Nekrolog 153
Rolfe, W. F., Sh.'s Proverbs 313
Rowlands, Lazarillo-Übersetz. 197
Rowley, W., Faust-Zusätze 186. 332
im Theaterprozeß 239
Royster, J. F., zu Spensers Archaismen 204
Rutland-Theorie 199. 208. 215. 319

Sänger, E., Sh.-Sonette 266
Sannazaro 198
Sarrazin, G., Sh. in Mailand 114
Schauspieler, franz. in England 241
ital. in England 3. 4
G. Alleyn 233. 234
in Newcastle 232
— Saffron Waldon 232
reisende 232
Burbage, Cuthb. 232. 234
— J. 231
— Rich. 232. 234
H. Condell 234
R. Dawes 239
Evans, H., 234. 241
— Th., 234
N. Field 234
J. Gardand 239
J. Heming 94. 234. 239
Th. Hobbes 239
Jellifus 128
Kempe 234
E. Kirkham 241
E. Pearce 241
Phillipps 234
Pope 234
W. Osteler 234
Rowe 128
Shaw 227
Slye 234
Spencer 227
J. Taylor 239
Schauspielertruppen 322
Schlösser, Sh. u. Platen 246
Schneider, K., Rutland-Theorie 199
Scholderer, V., Sh.s Narren 225
Schröer, A., Ausg. Othello 300
Schröder, K. R., zu Marlowes Faust 184

Schücking, L. L., Rez. v. Johnson 284
— Sh. Allusion Book 282
Scourge of Simony 208
Seeberger, A., Quarto v. Jeronimo I 200
Selimus, Quelle 9. 331
Verf. 230. 331
Seneca 195. 272. 297. 298
Shakespeare, John 216. 217
Shakespeare, Mary 216
Shakespeare, Richard 216
Shakespeare, Will.
Aberglauben 323
Abstinenzbewegung 310
alte Drucke 269. 300. 306
Anspielungen 204. 282
Ausgaben 300
Apokrypha 332
u. die Ardens 215
Autobiographisches 311. 315
Balladen 308
u. d. Bibel 213
Biographie VII. 215. 217. 218. 219. 316
u. Bismarck 246
u. R. Browning 245
Buchbesitz 218
Bücher in Stratford 218
Bühne Sh.'s 106. 242. 291
auf d. modernen Bühne 69. 156. 248. 286
Bühnengeschichte 278
u. Byron 245
Chronologie 212. 225
Citate in England's Parnassus 230
u. Eastward Hoe 229
Einfluß Cambyses 210
u. Eton College 305
Foliotext 271
Französ. Sprache 220
Frauenfrage 311
Frauengestalten 277
u. Genossen 92
Gifte bei 224
Grammatik 191. 319
Großvater von 215
u. Horaz 272. 315
italien. Einflüsse 1
italien. Namen bei 9
italien. Reise? 3. 114
Jugendeindrücke 316
Kenntnisse 272
klassisches Altertum 312
komische Szenen 311
u. Kritik d. Zeitgenossen 283. 284
Kulturverhältnisse 321. 322. 323
u. Kyd 304
u. Lessing 279
u. Lingua 229
in London 219
u. Lyly 210
Shakespeare, Will.
in Mailand 114
medizin. Kenntnisse 224
Memorial Theatre 158. 247
Monolog vor 190
u. Montaigne 272
Monument in Westminster 223
bei C. Mountjoy VII. 210
Mutter Mary 217
Nachahmungen von 229
Namenschreibung 216. 217. 218. 220. 221
Narren bei 225
u. Nash 304
Naturschilderungen 312
u. Necker 126
u. Nicolai 84
Originalität 272
u. Ovid 214
u. Parallelstellen 313
Parodien 229
u. Pedantius 318
Persönlichkeit 310. 314
u. Platen 246
u. Platon 190
u. Plutarch 308
Porträts 302. 319
Priestergestalten von 194
Psychologie 312
Publikum 314
Quellen 306. 311. 314
Rechtskenntnisse 217
Reise nach Paris? 5
u. d. Rhetorik 341
als Schauspieler 93. 234
Schilddevise 315
u. Schiller 246. 281
Snitterfield-Besitztum 215
u. Southampton 208
u. d. soziale Frage XIV. 310
span. Einfluß 10. 197. 198
u. Spenser (?) 304
u. d. Sport 311
Sprache 191. 319
Sprichwörter 313
Statue, bronzene, 302
Statuette, alte 223. 224
u. d. Stegreifkomödie 1. 206
u. Stenographie 200. 231. 270
Stimmungshypothese 311. 315
Stoffwahl 311. 315
Stratford 218. 316. 318
Supplementum Chronicarum 218
Tanten von 215
Testament 222
Technik 190
Theateranteile 219
im Theaterprozeß 234
u. Tolstoi XV
Übersetzungen, deutsche, IX. 266. 306

Shakespeare, Will.
Unterschriften 221. 223
Verbrecher bei 312
Vers 273
u. das Volk XIV
Wappenverleihung 260
u. Wilkins 213. 220
u. Wilson 342
Wohnung in London VIII. 219
Wortschatz 320. 321
— perpend 210
— peregrinate 199
— galliard 321
Werke:
All's Well, Ausgg. 301. 302
Örtlichkeitstafel 107
Quelle 17
Andronicus, Ausg. 302
Antony, Auff. in München 69
Ausg. 302
Bearb. v. Kilian 69
Lokalfarbe 265
Quelle 308. 311
As You Like It, Auff. in London 161
Ausg. 304
Einzelstelle 207
ital. Einschlag 16
Narr 225
Quelle 16. 120
Cæsar, Auff. in München 168
Ausg. 305
Einzelstelle 210
Figur d. Brutus 312
— Cassius 312
u. Lingua 229
Quelle 308
rhythm. Satzgliederung 210
trag. Ironie 225
Coriolanus, Auff. in München 75. 166
Quelle 308. 311
röm. Kolorit 265
in d. Schule 194
Stimmung 315
Cymbeline, Auff. in London 160
— Stratford 160
Ausg. 302
Bearbeitungen 192
Quelle 19
Verfasserschaft 226
Errors, Bearbeitungen 192
Quelle 9
Gentlemen, Fig. d. Armado 10
ital. Lokalfarbe 114
Quelle 10. 198
Hamlet, Auff. in Berlin 80. 159. 173
— Cambridge 209
— Dresden 248. 249
— London 159. 161
— Petersburg 175
Ausg. 301. 304

Shakespeare, Will.
Werke:
Hamlet, Bilsenkraut 224
auf d. d. Bühne 292
Einzelstelle 210
Fig. d. Horatio 209
ein Genie 207
Gonzagaspiel 15
Güldenstern 60
Idee des 208. 263
Inszenierung 250
ital. Einfluß 14
Lebensalter 209
parodiert in Eastward Hoe 229
Quartos 305
Quelle 209. 270
Raubdruck 270
Rosenkranz 60
Totengräber 225
trag. Ironie 225
Universitätsbeziehungen 208
Ur-Hamlet 298
Volksgestalten in XV
Widersprüche 226
Henry IV., Auff. in Stratford 160
Ausg. 301
Fig. d. Falstaff XXI
— Pistol XXI
— Mrs. Quickly XXI
— Shallow XXI
Volksgestalten XXI
Vorstufe 227
Henry V., Auff. in London 158. 160
u. Horaz 272
Name Mountjoy VIII. 222
Oper 86
Raubdruck 270
Sage 268
Volksgestalten XXII
Henry VI., Anspielung auf 298
Ausg. 303
Fig. d. Jack Cade XXIII
Helena-Freske 316
Mitarbeiter an 304
Volksgestalten XXIII
Vorstufe 304
Henry VIII., Verfasserschaft 226
John, Auff. in München 80. 170
Volksgestalten XXVIII
Lear, Auff. in London 162
Ballade 308
Fig. d. Perillus 307
Narr 225
Quelle 306. 307. 311
Sage, kelt. 212
Schauplatz 212
u. Sidney 307
Stimmung 315
Swinburne über 261
trag. Ironie 225

Shakespeare, Will.
Werke:
Love's Labour, Armado Perez 198
Einzelstelle 117
Parallele 205
Quelle 10
Rhetorik 342
u. Wilson 342
Macbeth, Auff. in Berlin 174
— London 159
Ausg. 305
u. d. Bibel 213
Birnam-Wald-Motiv 213
Fig. d. Macbeth 312
— Lady M. 312
u. Lingua 229
Pförtner XXX. 225
Quelle 311
u. Seneca 272
trag. Ironie 225
Volk in XXX
Measure, Auff. in München 73
Ausg. 302
Bearb. v. Kilian 73
Quelle 17. 311
Stimmung 315
Merchant, Auff. in Petersburg 175
— Wien 162
u. Elyot 272
ital. Motive 15
Shylock-Lopez 198
Vorstufe 227
Wucher 342
Merry Wives, Ausg. 302
Falstaff-Opern 85. 86. 89
Fig. d. Falstaff 16
ital. Motive 16
Musik von Adams 89
— Balfe 86
— Thomas 89
Oper von H. Goetz 84
Oper v. Nicolai 84
Quelle 16
Raubdruck 270
Singspiel v. Dittersdorf 85
Vorstufe 227
Midsummer, Einzelstelle 286
Fest zu Kenilworth 206
u. Gascoigne 207
ital. Einschlag? 15
u. Lingua 229
Much Ado, Quelle 15
Othello, Ausg. 300
Fig. d. Iago 312
Quelle 311
trag. Ironie 225
Swinburne über 225
Pericles, Ausg. 302
ital. Motive 18
holl. Parallele 214
Shakespeare, Will.
Werke:
Quelle 213
Roman 213
Richard II., Ausg. 305
Einzelstelle 207
Swinburne über 261
Volksgestalten XIX
Richard III., Anspielung auf 244
Auff. in London 159
Bühnengeschichte 278
Fig. Richards 312
Volksgestalten XXVII
Romeo, Gifttrank 224
u. L. Groto 206
u. Hymenaeus 299
Inszenierung 249
komische Version 206
Quelle 7. 13. 206
Raubdruck 270
trag. Ironie 225
Sonnets, Abfassungszeit 215
Adressaten 315
Ausg. 301
Autobiographisches 315
Konventionelles 310. 315
Mr. W. H. 315
u. Ovid 214
Verf. Rutland? 215
Übersetzungen 266
Taming, Anspielung auf 244
Auff. in Berlin 173
— München 171
Fig. d. Kesselflickers 12
ital. Motive 11
Quelle 11. 198
Verhältnis zu A Shrew 257
Tempest, Inszenierung 251
ital. Motive 20
u. Nova Atlantis 319
Verfasserschaft 226
Timon, Abfassungszeit 211
Ausg. 302
Verfasserschaft 226
Troilus, Ausg. 302
Einzelstellen 190. 272
unvollendet 226
u. Wilson 342
Twelfth Night, Entstehungszeit 227
u. Laelia 299
Narr 225
Quelle 17. 19. 118
Winter's Tale, Ausg. 302
span. Einschlag 213
Fig. d. Autolycus 213
Quelle 18. 19
Verfasserschaft 226
Shakespeare-Aufführungen, in Berlin 159. 172
— Dresden 248

Shakespeare, Will.
Shakespeare-Aufführungen, in London 158. 160
— Paris 156
— München 69. 166
— Petersburg 175
— Stratford 160
— Wien 162
— d. Engl. Drama Soc. 160
von F. R. Benson 159. 160
— A. v. Berger 250
— A. Bourchier 159
— F. Davis 161
— Ch. Fry 160
— A. Goodsall 160
— E. Kilian 69. 166
— Ch. Lawrence 161
— A. P. Lensky 251
— W. Poël 159
— M. Reinhardt 159. 172. 286
— Schumacher 248
— B. Tree 158
— M. Trench 161
— L. Waller 158. 166
Shakespeare-Darsteller, Ainley, H., 160
Arnold 173
Bassermann 174
Bergen 174
Berndl, E., 171
Calvert, L., 160
Carlisle, A., 159
Clewing 174
Collier, C., 160
Darsky 175
Davis, F., 160
Dobrowsky 175
Dumont, L., 174
Eibenschütz, C., 173
Forbes-Robertson 160
Grinewa 175
v. Hagen 172
Heine, A., 174
Hettstedt, L., 171
Höflich, L., 174
Jacobi 168
Korwin-Krukowsky 175
Lawrence, Ch., 161
Lewinsky 165
Löhr, M., 159
Lützenkirchen, M., 172
MacKinnel 162
Matkowsky, A., 140
Meixner, K., 163
Meyerhold 175
Moissi 173
Roempler, A., 153
Sandrock, A., 173
v. Sonnenthal, A., 130
Schwannecke 172
Schulowna 175
Shakespeare, Will.
Shakespeare-Darsteller, Terry, Ellen, 159
Thiming, H., 163
Tichomirow 175
Trautsch 172
Tree, B. 159
Tree, Viola 159
Waller, L., 152. 160
Wassmann 174
Wegener 173
Weir, G. R., 160
Sheavyn, Ph., Literary Profession 285
Shrewsbury Fragments 324
Sidney, Ph., Arcadia u. "Siegfried" 248
u. d. Areopag 205
Citate in England's Parnassus 230
zu Defence of Poesie 111
u. Nash 297
span. Einfluß 197
Simpson, P., Ausg. Oldcastle 332
Smith, Ch. F., J. Dee 323
Smith, G. C. M., zu Marlowes Leben 200
Sh. u. Lingua 229
Smith, J. C., Ausg. Faery Queene 336
Smith, Wentworth, The Fair Foul One 126
Verf. v. The Puritan? 189
Smith, Winifred, zu Romeo 206
Sonnenthal-Nekrolog 130
Spanische Einflüsse 126. 197
Spearing, E. H., Newtons Seneca 196
Spenser, E., Archaismus 192. 204. 337
Ausgg. 336. 337. 338
im "Areopag" 205
u. Burleigh 203
Citate in England's Parnassus 230
Complaints 203
Daphnaïda 204
Dialekt bei 192
Drucke 336
E. K. 204
Faery Queene 336
u. Harvey 204. 205
ital. Einfluß 198
Komödien? 204
u. Leicester 203
u. d. Leir-Drama 307
u. Ovid 215
Partizip bei 191
span. Einfluß 198
Tears of the Muses 204
Verbalflexion bei 191
Verlorene Dichtungen 203
Virgil's Gnat 203
Stadler, E., Wielands Sh. 306
Stage Year Book 323
Stahl, E. L., engl. Sh.-Aufführ. 158
Stegreifkomödie 1
Stenographie 200. 231. 270
Stirling, Alexandræan 810
Julius Cæsar 310

Stopes, Ch. C., Bücher in Stratford 218
über J. Burbage 232
— C. Burbage 233
The Curtain 233
Elizabeth u. Essex 125
The Globe 233
Lampoon on the opp. of Essex 21
Sh.s Fellows 92
— Leben 215
— Mutter 217
The Theatre 232. 233
Stratford 218. 316. 318
Studley, J., Seneca-Übers. 196
Sturtevant, A. M., Sh. u. Schiller 246
Sueton 297
Swaen, A. E. H., Cobbler's Jig 122
Swinburne, A. Ch., Three Plays of Sh. 261
Sh. 261

Tacitus 297
Taming of a Shrew 185. 257
Tannenbaum, S. A., Was Sh. a Gentleman? 260
Tausig, P., zu Sh.s Testament 223
Taverner, Errors-Bearb. 193
Taylor, Jos., Prozeß 239. 240
Teutschler, A., The Puritan 188
Theaterverhältnisse 93. 202. 219. 227. 231. 232. 233. 234. 239. 240. 241. 242. 271. 291. 321. 322
Theaterschau 156
The Famous Victories 268
Theobald, W., Classical Element in Sh. 312
Thorn-Drury, G., Sh.-Anspielung 244
Thumm-Kintzel, M., zu Sh.s Testament 222
Tilley, M. P., zu Hamlet 210
zu Love's Lab. 117
zu Twelfth Night 207
Tolman, A. H., Wechselbühne 242
Tolstoi XV
Towneleyspiele 195. 325
Tudor und Stuart Library 341. 342
Türkendramen 9. 230. 231. 331
Tupper, J. W., Ausg. D'Avenant 335
Twine, L., Apolloniusübers. 213

Venzlaff, G., zu Marlowe's Faust 184
Vivian, P., Ausg. Campion 339
Voigt, E., Sh.s Naturschilderungen 312
Vries, R. O. de, zu Marlowes Faust 184

Wagner-Buch 201
Waite, A. W., Jonsons Grammatik 228
Wallace, Ch. W., zu Markham 345
zu Sh.s Leben VII. 219
Theaterprozesse 234. 239. 345
Waller, A. R., Ausg. Beaumont-Fletcher 333
Walzel, O. F., Hamlet-Auff. in Dresden 249
Ward, H. S., Sh.'s Town and Times 316
Waterhouse, O., Ausg. Mystery Plays 324
Webster u. Dekker 295
Wechsung, A., Statistik d. Sh.-Auff. 176
Weekes, A. R., As You Like It 304
Weekes, Ch., Übers. Goll 312
v. Weilen, A., Dresdener Hamlet-Auff. 249
Rez. v. Perlmann 263
Welford, R., Schauspielerliste 232
Wells, H. G., Ausg. Utopia 341
Whetstone 311
Wieland, Sh.-Übersetzung 306
Wilkins, G., u. Sh. 213. 220. 222
u. Twine 213
Zeugenaussagen 221
Willis, John 231
Wilson, J. D., Lyly u. Gnaphaeus 199
Mundays Italienreise 202
Wilson, Th., Art of Rhetorique 341
Winds, A., Hamlet auf d. d. Bühne 292
Wolff, E., Bacon u. Platon 189
Wolff, M. J., zu Romeo 206
Sh. u. d. Stegreifkomödie 1
Wood, A. J. P., Stage History of Rich. III. 278
Woods, Errors-Bearb. 193
Worp, J. A., Jellifus u. Rowe 128

Yorkspiele 195. 325

Original-Methode

Toussaint-Langenscheidt

Brieflicher Sprach- und Sprechunterricht für das Selbststudium

Der Schwerpunkt dieser Unterrichtsmethode zur Erlernung fremder Sprachen liegt in der Angabe der Aussprache. Diese wird nach dem in Hunderttausenden von Werken verbreiteten **Toussaint-Langenscheidtschen System** so dargestellt, daß jeder, der deutsche Druckschrift richtig lesen kann, auch fähig ist, die fremden Laute richtig zu treffen. Sprechen, Schreiben und Lesen der fremden Sprache wird stets gleichzeitig geübt. Tausende verdanken dem Studium dieser Briefe ihre Existenz oder bessere Stellung. Hunderten verhilft dieses Studium alljährlich zum Bestehen von Sprachlehrerprüfungen. Es gibt kein Sprachlehrwerk, das ähnliche Erfolge aufweisen kann.

Erschienen sind:

Deutsch für Deutsche von Prof. Dr. D. Sanders, revidiert und bearbeitet von Dr. Dumcke, 670 S. Gr.-8°.

Englisch für Deutsche von den Professoren Dr. C. van Dalen, H. Lloyd und G. Langenscheidt. Neubearbeitet von H. Baumann. 1084 S. Gr.-8°.

Französisch für Deutsche von den Professoren Charles Toussaint und G. Langenscheidt. Neubearbeitet von den Professoren A. Gornay und Dr. Karl Schmidt. 1280 S. Gr.-8°.

Italienisch für Deutsche von Dr. H. Sabersky u. Prof. Gustavo Sacerdote. 900 S. Gr.-8°.

Niederländisch für Deutsche von J. H. Vierhout und Lektor Ch. Altena. Ca. 950 S. Gr.-8°.

Rumänisch für Deutsche von Prof. Dr. Ghiţă Pop und Geh. Rat Prof. Dr. Weigand.

Russisch für Deutsche von A. Garbell, beendet von K. Blattner, unter Mitwirkung von Prof. Dr. Körner, L. v. Marnitz und Prof. P. Perwoff. 926 S. Gr.-8°.

Schwedisch für Deutsche von E. Jonas, Dr. Ebbe Tuneld und Prof. C. G. Morén. 742 S. Gr.-8°.

Spanisch für Deutsche von Dr. S. Gräfenberg und Don Antonio Paz y Mélia. 900 S. Gr.-8°.

Ungarisch für Deutsche von Prof. Dr. J. Balassa u. Professor Dr. L. Palóczy. Ca. 900 S. Gr.-8°. Im Erscheinen.

Jede Sprache umfaßt zwei Kurse à 18 Briefe. Jeder Kursus einzeln 18 M.; beide Kurse auf einmal bezogen nur 27 M. — Brief 1 einer jeden Sprache zur Probe nebst ausführlichem Prospekt 1 M. Deutsch für Deutsche, ein Kursus von 20 Briefen (nur komplett) 20 M.

In Vorbereitung befinden sich: **Polnisch, Lateinisch, Griechisch.**

Ausführliche Prospekte mit Einführung in den Unterricht liefert gratis die

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung

(Prof. G. Langenscheidt)

Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30

Moderne Wörterbücher.

Sachs-Villatte. Enzyklopädisches Wörterbuch der französischen und deutschen Sprache. A. Große Ausgabe. Teil I: Französisch-deutsch, nebst Supplement, 1959 Seiten, gebunden 42 M. Teil II: Deutsch-französisch, 2132 Seiten, gebunden 42 M. — B. Hand- und Schulausgabe. Teil I: Französisch-deutsch, 856 Seiten, gebunden 8 M. Teil II: Deutsch-französisch, 1160 Seiten, gebunden 8 M. — Beide Teile in einen Band gebunden 15 M.

Muret-Sanders. Enzyklopädisches Wörterbuch der englischen und deutschen Sprache. A. Große Ausgabe. Teil I: Englisch-deutsch, 2460 Seiten, in 2 Bände gebunden (A—K und L—Z) à 21 M. Teil II: Deutsch-englisch, 2368 Seiten, in 2 Bände gebunden (A—J und K—Z) à 21 M. — B. Hand- und Schulausgabe. Teil I: Englisch-deutsch, 1100 Seiten, gebunden 8 M. Teil II: Deutsch-englisch, 1224 Seiten gebunden 8 M. — Beide Teile in einen Band gebunden 15 M.

Menge. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch. Mit besonderer Berücksichtigung der Etymologie. 814 Seiten, Gr.-Lex.-Format. Elegant gebunden 8 M.

Menge-Güthling. Schulwörterbuch. Gr.-Lex.-Format. Mit besonderer Berücksichtigung der Etymologie. Teil I: Griechisch-deutsch, 636 Seiten, Teil II: Deutsch-griechisch, 642 Seiten. Jeder Band elegant gebunden 8 M. Beide Teile in einen Band gebunden 15 M.

Grieb-Schröer. Wörterbuch der englischen und deutschen Sprache. 11. Auflage. Band I: Englisch-deutsch, 1392 Seiten. Band II: Deutsch-englisch, 1216 Seiten. Mit besonderer Berücksichtigung der Aussprache und Etymologie. Gr.-Lex.-Format, in zwei Halbfranzbände gebunden 17 M.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Professor G. Langenscheidt).
Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Bester Ersatz für ein größeres Wörterbuch!

Durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Langenscheidts Taschenwörterbücher

für Reise, Lektüre, Konversation und den Schulgebrauch.

Mit Angabe der Aussprache nach dem phonetischen System der METHODE TOUSSAINT-LANGENSCHEIDT

Dänisch-Norwegisch von F. A. Mohr. Teil I (Dänisch-Norwegisch-deutsch), 662 S. Teil II (Deutsch-dänisch), 522 S.

Deutsch von Prof. Dr. Körting. Etymologisches Lehn- und Fremdwörterbuch, 300 S.

Englisch von Prof. Dr. A. Muret. Teil I (Englisch-deutsch), 512 S. Teil II (Deutsch-englisch), 532 S.

Französisch von Prof. Dr. Césaire Villatte. Teil I (Französ.-deutsch), 476 S. Teil II (Deutsch-franz.), 488 S.

Griechisch (Altgriechisch), Teil I (Altgriechisch-deutsch) von Prof. Dr. H. Menge, 548 S. Teil II (Deutsch-altgriechisch) von Prof. Dr. Güthling, 556 S.

Neugriechisch, Teil I (Neugriech.-deutsch) von Prof. Mitsotakis, 1012 S.* Teil II (Deutsch-neugriech.) von Dr. Karl Dieterich, 794 S.*

Hebräisch von Prof. Dr. K. Feyerabend (Hebräisch-deutsch), 316 S.

Hebräisch-englisch von Prof. Dr. K. Feyerabend, 378 S.

Italienisch von Prof. G. Sacerdote. Teil I (Italienisch-deutsch), 506 S. Teil II (Deutsch-italienisch), 532 S.

Lateinisch von Prof. Dr. H. Menge. Teil I (Lateinisch-deutsch), 398 S. Teil II (Deutsch-lateinisch), 552 S.

Portugiesisch von Louise Ey. Teil I (Portugiesisch-deutsch). Teil II (Deutsch-portugiesisch) 472 S.

Russisch von K. Blattner. Teil I (Russisch-deutsch), 1020 S.* Teil II (Deutsch-russisch), 1100 S.*

Schwedisch von Prof. C. G. Morén. Teil I (Schwedisch-deutsch) etwa 400 S. Teil II (Deutsch-schwedisch), 482 S.

Spanisch von Dr. Antonio Paz y Mélia. Teil I (Spanisch-deutsch), 542 S. Teil II (Deutsch-spanisch), 498 S.

In Vorbereitung befinden sich:

Niederländisch, Polnisch, Rumänisch, Ungarisch, Bulgarisch, Katalanisch.

Mit Angabe der Aussprache nach dem phonetischen System der Methode Toussaint-Langenscheidt enthalten diese Taschenwörterbücher in den beiden sprachlichen Teilen — trotz des kleinen Formates — auf je ca. 1000 Seiten einen Schatz von etwa 50000 Stichwörtern und Wortverbindungen; sie geben als ein überall mitzuführendes Tachenbuch stets sichere Auskunft und ersetzen auch Philologen und Schülern ein größeres Wörterbuch.

Preis in elegantem Leinenband mit mehrfärbiger Prägung:

Jeder Teil einzeln 2 M. (ausgenommen Neugriechisch* und Russisch* à 3.50 M.) Teil I und II der übrigen Sprachen in einen Band gebunden 3.50 M.

Prospekte mit Probeseiten bitten wir umsonst und portofrei zu verlangen.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt)

Berlin-Schöneberg, Bahnstrafse 29/30.

Thesaurus
der hebräischen Sprache

von

E. Ben Jehouda.

Ein vollständiges Wörterbuch der hebräischen Sprache, in solchem Umfang das erste Werk auf diesem Gebiet überhaupt und ein hervorragendes Hilfsmittel nach dem übereinstimmenden Urteil bedeutender Fachgelehrter

Wer Gelegenheit hatte, sich mit der Geschichte der Hebräer, der hebräischen Sprache und Literatur zu beschäftigen, hat es bitter empfinden müssen, daß ein umfassendes Wörterbuch des Hebräischen, ein lückenloses Verzeichnis aller Sprachschätze aus allen Gebieten der Literatur (also aus Religion, Gesetzeswissenschaft, Geschichte, Poesie usw.) bisher gänzlich fehlte.

Wohl hat die hebräische Sprache schon berufene Bearbeiter gefunden, wohl hat ein tüchtiger Zug in den Bestrebungen der Neuzeit die Forscher bereits über das Gebiet des engen alttestamentlichen Sprachkreises hinausgeführt, aber ein umfassendes Werk, das die hebräische Sprache von den Wurzeln aus bis in ihre letzten, feinsten Verästelungen verfolgt und ausführlich behandelt, besaßen wir noch nicht. Erst jetzt ist es uns in dem „Thesaurus“ des Ben Jehouda geworden.

Umfang des Werkes. Das vollständige Werk wird 12 Bände von durchschnittlich 600 S. umfassen. Es erscheint in 150 Lieferungen von je 48—52 S. Umfang.

Erscheinungsweise. Zunächst wird allmonatlich eine Lieferung erscheinen. Vom nächsten Jahre ab erfährt die Herausgabe eine Beschleunigung. Das ganze Werk wird etwa 1914 fertiggestellt sein.

Der erste Band, 12 Lieferungen umfassend, liegt komplett vor und ist zum Preise von 20 M. durch jede Buchhandlung und vom Verlage zu beziehen.

Spezialprospekte und Probelieferung durch die

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung

(Prof. G. Langenscheidt)

Berlin-Schöneberg — **Bahnstr. 29/30.**

Thesaurus der hebräischen Sprache

von

E. Ben Jehouda.

Ben Jehoudas „Thesaurus" erstreckt sich auf die sämtlichen Gebiete der hebräischen Literatur und verzeichnet in größter Vollständigkeit die neuen Wortbildungen und Wortbedeutungen, die durch die Anwendung des Hebräischen auf neue Zweige der Wissenschaft und der Literatur hervorgerufen wurden. Die Terminologie der Philosophie und der exakten Wissenschaften, die Sprachblüten der alten und neuen Poesie, die Neubildungen des in unseren Tagen zu den Rechten einer lebenden Sprache hinausstrebenden modernen Hebraismus, kurz alles ist berücksichtigt, was die innerhalb der jüdischen Gemeinschaft als Literaturidiom immer lebend gebliebene hebräische Sprache in Wortformen und Wortbedeutungen während ihres vom Altertum bis in die neueste Zeit hineinreichenden Daseins unter den mannigfaltigsten Einflüssen aus sich hervorgebracht hat.

Jedem Titelkopfe ist die genaue Bedeutung beigefügt und überall, wo es angebracht war, die Übersetzung ins Deutsche, Englische und Französische angegeben. Aus welchen Zusammensetzungen die Wortgebilde entstehen, ist ebenso eingehend berücksichtigt wie die Anwendung der verschiedenen Ausdrücke und die geschichtliche Entwickelung der Bedeutung an den Klassikern und an den neueren Schriftstellern nachgewiesen ist. Ferner sind die in ihrem Sinne verwandten Worte ausführlich behandelt. Die hauptsächlichsten Ausdrucksweisen und eine große Anzahl Redensarten, soweit sie sich nicht wörtlich wiedergeben lassen, haben ebenfalls Aufnahme gefunden. Endlich ist in Anmerkungen die Etymologie umfassend berücksichtigt worden, auch sind Vergleiche gezogen zwischen der Ausdrucksweise der hebräischen Sprache nach den Forschungen der modernen Philologie und derjenigen der andern semitischen Sprachen, besonders der arabischen. Ebenso finden sich in Anmerkungen kurzgefaßte Erörterungen über grammatische Formen und Eigentümlichkeiten und die Exegese der Wörter in ihrer chronologischen Reihenfolge.

Was also für ein derartiges Wörterbuch irgendwie in Betracht kommt, hat der Verfasser in seinem Thesaurus behandelt, und zwar mit einer Genauigkeit und Ausführlichkeit, daß man getrost sagen kann, in dem Ben Jehoudaschen Werke ist uns **das** Wörterbuch der hebräischen Sprache gegeben, und was die französische Akademie für ihre Sprache und Grimms Gesellschaft für die deutsche Sprache leisteten, hat Ben Jehouda allein für die heilige Sprache seines Volkes unternommen.

Eine Reihe hervorragender Gelehrter, die Gelegenheit hatten, einen tieferen Einblick in die Vorarbeiten des Werkes zu tun, äußerten sich im Sinne vorstehender Besprechung. So die Herren: Professor Dr. Berliner, Budapest; Professor W. Bacher, Budapest; Professor Dalmann, Jerusalem; Professor Dr. Kraus, Budapest; Professor Dr. Blau, Budapest; Israel Lévi, Paris; Professor Dr. Goldziher, Budapest; Direktor Francis Brown, Jerusalem; Professor Dr. Lyon, Harvard University, Cambridge; Dr. Harkavi, St. Petersburg; Dr. J. Posnanski, Warschau; Professor Dr. Barth, Berlin; Dr. Robert Gaster, London, u. a. m.

Langenscheidts Sachwörterbücher

Jeder Band geb. 3 M.

1. Land und Leute in Amerika.
Von Geheimrat C. Naubert und H. Kuerschner. 1905 vermehrt durch einen Anhang: Englisch-deutsches Ergänzungswörterbuch von Felix Baumann. 10.—11. Tausend. 598 S.

2. Land und Leute in England.
Von Geheimrat C. Naubert.
(1906 völlig neubearb. von Dr. E. Oswald.) 17.-18.Tausend. 648 S.

3. Land und Leute in Frankreich.
Von Prof. Dr. C. Villatte.
(1905 völlig neubearbeitet von Professor Dr. R. Scherffig.)
13.—15. Tausend, 552 S.

4. Land und Leute in Italien.
Von Amalia Sacerdote, geb. Leipziger-Consolo. 514 S.

5. Land und Leute in Spanien.
Unter Mitwirkung von P. Grunow und Dr. Diego Lastras, bearbeitet von F. Fronner. 496 S.

6. Land und Leute in Rußland.
Von Dr. jur. Schlesinger. Ca. 480 S.

Wer ein fremdes Land besucht, will nicht nur verstehen, was er hört, und sagen können, was er denkt, sondern er will auch Land und Leute insoweit kennen, als dies notwendig ist, um von seinem Aufenthalt dort den richtigen Nutzen zu ziehen, Verstöße gegen Sitte und Gepflogenheiten zu vermeiden, und um in sprachlicher Beziehung jene Eigenarten des Landes berücksichtigen zu können, deren Kenntnis zum Verständnis und zur richtigen Anwendung sehr vieler Ausdrücke etc. unbedingt notwendig ist.

Diesem Erfordernis dienen die obigen, in Taschenformat und lexikalischer Form erschienenen Werkchen.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Prof. G. Langenscheidt)
Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Langenscheidts Sprachführer.

Neu! Mit Anwendung des Grammophons für den Sprach-Selbstunterricht Neu!

Der kleine Toussaint-Langenscheidt.

Mit Angabe der Aussprache nach dem phonetischen System der **Methode Toussaint-Langenscheidt.**

Zur schnellsten Aneignung der Umgangssprache durch **Selbstunterricht.**

Reisesprachführer, Konversationsbuch, Grammatik und Wörterbuch, Reisegespräche auch zur Anwendung für Sprechmaschinen.

ENGLISCH
Bearbeitet von
Dr. Heinrich Baumann
Master of Arts of London University.

ITALIENISCH
Bearbeitet von
Amalia Sacerdote.

FRANZÖSISCH
Bearbeitet von
Professor A. Gornay.

JAPANISCH
Bearbeitet von
R. Fujisawa.

Umfang jedes Bandes ca. 550 Seiten Taschenformat mit einer Karte und einer Münztafel, Preis gebunden 3 M.

Grammophon-Apparate mit Sprachplatten, die 25 in dem Buch enthaltene Reisegespräche reproduzieren, liefern wir in jeder Preislage. Ausführliche Prospekte mit genauer Angabe der Preise stehen gern gratis zur Verfügung.

Die hier dargebotenen Werkchen können auch ohne das Grammophon mit Nutzen gebraucht werden. Sie sollen zunächst als erste Grundlage zur Erwerbung fremder Sprachkenntnisse dienen. Sie enthalten deshalb eine kurzgedrängte, aber vollständige Grammatik, eine Sammlung von Gesprächen, die teils als Muster dienen, teils das heutige Leben des Auslandes nach allen möglichen Richtungen hin beleuchten sollen; ferner ein deutsch-fremdsprachliches und ein kürzeres fremdsprachlich-deutsches Wörterbuch. Das Ganze ist so zusammengestellt und ineinandergefügt, daß es nicht nur dem Anfänger als Sprachführer dienen, sondern auch dem, der das Ausland aus eigener Anschauung kennen zu lernen wünscht, als nützlicher Wegweiser und Reisebegleiter auf Schritt und Tritt Hilfe gewähren kann. Die Aussprache der Wörter ist mit ganz besonderer Sorgfalt nach dem Toussaint-Langenscheidtschen System behandelt worden.

Prospekte bitten wir umsonst und portofrei zu verlangen.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Prof. G. Langenscheidt)
Berlin-Schöneberg, Bahnstr. 29/30.

Grammatiken

Lehrbuch der französischen Sprache für Schulen.
Von Toussaint und Langenscheidt. 8°. 3 Abteilungen. Kursus I: geb. 1,80 M. — Kursus II: geb. 2,30 M. — Kursus III: geb. 3,40 M.

Lehrbuch der englischen Sprache für Schulen.
Von Prof. Dr. A. Hoppe. 320 S. 8°. Geb. 2,90 M.

Lehrbuch der deutschen Sprache für Schulen.
Von Prof. Dr. Daniel Sanders. In 3 Stufen. Kartoniert. 1. Stufe 40 Pf., 2. Stufe 80 Pf., 3. Stufe 50 Pf.

Leitfaden für den Unterricht in der russischen Sprache.
Von A. Garbell. Teil I (Fibel): kartoniert 75 Pf. Teil II (Elemente): kartoniert 2,30 M.

Lehrbuch der italienischen Sprache.
Von G. Sacerdote. Kursus I: geb. 2,50 M. — Kursus II: geb. 3 M.

Kurzgefaßte Grammatik der italienischen Sprache.
Von G. Cattaneo. In Leinen geb. 1,25 M.

Kurzgefaßte Grammatik der französischen Sprache.
Von Ed. Coursier. In Leinen geb. 70 Pf.

Kurzgefaßte Grammatik der spanischen Sprache.
Vom M. Ramshorn. In Leinen geb. 1,25 M.

Grammatik der spanischen Sprache.
Von Rothwell-Montaña. XVI, 406 S. Geh. 4,50 M.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Professor G. Langenscheidt)
Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Langenscheidts Briefsteller

In jeder Stellung, in jedem Berufe kommt es wohl einmal vor, daß man gezwungen ist, einen Brief in einer fremden Sprache zu schreiben. Das sind Fälle, wo selbst Leute mit guten Sprachkenntnissen in Verlegenheit kommen, weil ihnen dieser und jener Ausdruck fehlt. Bei solchen Gelegenheiten sind gute Briefsteller wie die Langenscheidtschen unentbehrlich. Sie setzen jeden, sei er nun Anfänger oder schon bewandert in der betreffenden Sprache, instand, einen korrekten Brief zu schreiben. Eine überaus nützliche Beigabe sind die Formularvordrucke für Privat- und Geschäftsbedarf.

Jeder Band besteht aus zwei Teilen, einem Handelsbriefsteller und einem Familienbriefsteller.

Deutscher Briefsteller. Muster von Briefen jeder Art. Von Dr. J. Dumcke. In Leinen geb. 3 M.

Deutsch-französischer Briefsteller. Muster zu Briefen jeder Art mit der gegenüberstehenden französischen Übersetzung. Von Ed. Froment und L. Müller. In Leinen geb. 3 M.

Deutsch-englischer Briefsteller. Muster zu Briefen jeder Art mit der gegenübergedruckten englischen Übersetzung. Von J. S. S. Rothwell. In Leinen geb. 3 M.

Deutsch-italienischer Briefsteller. Muster zu Briefen jeder Art mit gegenüberstehender italienischer Übersetzung. Von E. Bonifaccio. In Leinen geb. 3 M.

Deutsch-spanischer Briefsteller. Muster zu Briefen jeder Art mit gegenüberstehender spanischer Übersetzung. Von M. Ramshorn. In Leinen geb. 3 M.

Deutsch-russischer Briefsteller. Muster zu Briefen jeder Art mit der gegenübergedruckten russischen Übersetzung. Von Paul Fuchs. In Leinen geb. 3 M.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Prof. G. Langenscheidt)
Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Langenscheidts Konversationsbücher

Handbuch der französischen und deutschen Umgangssprache von Ed. Coursier. In Leinen geb. 3 M.

Handbuch der englischen und deutschen Umgangssprache von Robert Flaxman. In Leinen geb. 3 M.

Handbuch der italienischen und deutschen Umgangssprache von A. Fiori. In Leinen geb. 3 M.

Handbuch der russischen Umgangssprache nebst einer kurzgefaßten Grammatik und Lautlehre von E. v. Oparowsky. In Leinen geb. 3 M.

Handbuch der spanischen Umgangssprache. Von M. Ramshorn und Manuel del Pino. In Leinen geb. 3 M.

Manuel de la conversation française et russe. Vademecum aux voyageurs par Paul Fuchs. In Leinen geb. 3 M.

Causeries parisiennes. Gespräche über französische Zustände zur Übung in der französischen Umgangssprache und als Vorbereitung zu Reisen nach Frankreich. Von Dr. A. Peschier. In Leinen geb. 1.25 M.

Phraseologie der französischen Sprache. Nebst Vocabulaire systématique von Prof. Dr. Bernh. Schmitz. Geb. 3 M.

Phraseologie der englischen Sprache. Nebst Systematical Vocabulary von Dr. H. Löwe (Seitenstück zu obigem). Geb. 3 M.

Phraseologie der italienischen Sprache. Nebst Vocabulario sistematico von Gustavo Sacerdote (Seitenstück zu obigem). Geb. 3 M.

English Vocabulary. By Charles van Dalen, Dr. — Thorougly revised, 360 S. Taschenformat. Geb. 1.50 M.

Petit Vocabulaire français. Par G. van Muyden, docteur ès lettres. En deux parties. 1re partie: 170 S. Taschenformat. Geb. 1 M. — 2e partie: 170 S. Taschenformat. Geb. 1 M.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung

(Prof. G. Langenscheidt)

Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Unterrichtsbriefe

zum Selbststudium der englischen Sprache nach origineller Methode mit humoristischem Übungsstoff

bearbeitet von

George S. Oliver.

36 Lektionen in 20 Briefen **à 1 Mark**
vollständig in einer Leinwandmappe **20 Mark.**

Das Originelle dieser Sprachbriefe besteht darin, daß der dieser Methode zu Grunde gelegte Sprachstoff ausschließlich humoristischen Inhalts ist.

Welchem Lernenden hat nicht schon der schulmeisterlich trockene Übungsstoff die Freude am Lernen gründlich verdorben, und wie dankbar ist man bei der Arbeit des Erlernens einer Sprache für jede erfrischende Anregung! Spielend prägt sich der Wortschatz im Rahmen einer komischen Situation oder eines Wortspiels dem Gedächtnis ein; die Sprache des täglichen Lebens treibt hier ihre feinsten Blüten und bietet sie dem Lernenden, seine Kenntnisse von sprachlicher Eigenart mühelos bereichernd. Neben dem Angenehmen kommt das Nützliche voll zu seinem Rechte. Es liegen von tüchtigen Fachleuten die günstigsten Urteile, auch über den grammatischen Teil vor.

Französische Unterrichtsbriefe
unter der Presse.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Prof. G. Langenscheidt)
Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Unentbehrlich für strebsame Schüler!

Durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Bibliothek
Schüler-Versetzung
Mentor-Repetitorien

Bearbeitet von

H. Zuschlag und anderen Verfassern

Umfang jedes Heftes 60 bis 180 Seiten. Hoch-8°. Preis je 1 Mark.

Kurzgefaßt, dabei aber doch gründlich, übersichtlich und leicht verständlich, bieten die „Mentor-Repetitorien" Schülern aller höheren Lehranstalten ein vortreffliches Mittel, sich über sämtliche Schwierigkeiten des Unterrichtes hinwegzuhelfen, schnelle und gute Fortschritte zu machen, gute Leistungen zu erzielen und auf die Dauer zu bewahren, die Versetzung in die nächsthöhere Klasse zu erreichen und alle Schulprüfungen zu bestehen. Auch den Eltern, die ihre Kinder bei den Schularbeiten beaufsichtigen, werden die Repetitorien willkommen sein. Die übersichtliche Anordnung und zweckmäßige Einteilung erleichtert die Benutzung, so daß den Kindern in Zweifelsfällen das Richtige gezeigt und ihnen in jeder Beziehung Anregung nnd Förderung gegeben werden kann. Selbst Lehrer können die Repetitorien gut gebrauchen, wenn sie den darin zusammengetragenen, übersichtlich geordneten Stoff zur Vorbereitung für die Unterrichtsstunde benutzen. Vor allem aber werden sich die „Mentor-Repetitorien" Abiturienten stets als ein schätzbares, ja geradezu unentbehrliches Hilfsmittel erweisen, wenn sie vor dem Examen stehen und sich über alle auf der Schule erworbenen Kenntnisse ausweisen sollen.

Mentor-Verlag G. m. b. H.

Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Unentbehrlich für strebsame Schüler!

Bibliothek

Schüler-Versetzung

Mentor-Repetitorien

Bearbeitet von **H. Zuschlag** und anderen Verfassern.

Umfang jedes Heftes 60 bis 180 Seiten. Hoch-8°. Preis je 1 Mark.

1: Rechnen I.
2: Französisch I.
3: Französisch II.
4: Geographie.
5: Englisch I.
6: Englisch II.
7: Planimetrie (mit 165 Figuren).
8: Planimetrische Konstruktionsaufgaben I (mit 88 Figuren).
9: Planimetrische Konstruktionsaufgaben II (mit 58 Figuren).
10: Arithmetik und Algebra I.
11: Lateinisch I.
12: Lateinisch II.
13: Griechisch I.
14: Griechisch II.
15: Geschichtsdaten.
16: Trigonometrie I (mit 22 Fig.).
17: Trigonometrie II (mit 36 Fig.).
18: Stereometrie I (mit 70 Figuren).
19: Stereometrie II (mit 48 Fig.).
20: Deutsche Literaturgeschichte.
21: Griechische und römische Geschichte.
22: Geschichte des Mittelalters.
23: Geschichte der Neuzeit.
24: Rechnen II. Die bürgerlichen Rechnungsarten.
25: Arithmetik und Algebra II (Kombinatorik, Wahrscheinlichkeitsrechnung, Kettenbrüche).
26: Deutscher Aufsatz I.
27: Deutscher Aufsatz II.
28: Organische Chemie.
29: Anorganische Chemie.
30: Botanik.
31: Mineralogie (mit 37 Abbild.).
32: Zoologie.
33: Physik.
34: Deutsche Rechtschreibung.
35: Deutsche Grammatik.
36: Diophantische Gleichungen.
37: Planimetrische Verwandlungsaufgaben (mit 50 Figuren).
38: Planimetrische Teilungsaufgaben (mit 36 Figuren).
39: Lösung der Gleichungen dritten und vierten Grades.
40: Alte orientalische Geschichte.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Mentor-Verlag G. m. b. H.

Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Eins der größten Sammelwerke
Mehr als 40000 Seiten umfassend

Langenscheidtsche Bibliothek

sämtlicher

griechischen und römischen Klassiker

in neueren deutschen Musterübersetzungen.

Von den Professoren Dr. Dr.
Bähr, Bender, Donner, Gerlach, Kühner, Minckwitz, Prantl, Sommerbrodt
und 40 anderen Meistern deutscher Übersetzungskunst.

Bandausgabe
in 110 schönen und festen Halbfranzbänden à 4 M., bei vollständiger Abnahme auf einmal statt 440 M. nur 285 Mark.

Lieferungsausgabe in 1166 Lieferungen à 35 Pfennig.

Erschienen sind folgende 65 Klassiker:

Äschylos	Heliodor	Martialis	Sophokles
Äsop	Herodian	Ovid	Statius
Anakreon	Herodot	Pausanias	Strabo
Anthologie, griech.	Hesiod	Persius	Sueton
Aristophanes	Homer	Phädrus	Tacitus
Aristoteles	Horaz	Pindar	Terentius
Arrian	Isokrates	Plato	Theognis
Caesar	Justinus	Plautus	Theokrit
Catull	Juvenalis	Plinius	Theophrast
Cicero	Livius	Plutarch	Thukydides
Corn. Nepos	Lucanus	Polybios	Tibullus
Curtius Rufus	Lucian	Propertius	Vellejus Paterculus
Demosthenes	Lucretius	Quintilianus	Victor, Aurel
Diodor	Lykurgos	Quintus	Virgilius
Epiktet	Lysias	Sallustius Crispus	Vitruvius
Euripides (Eutrop.)	Mark Aurel	Seneca	Xenophon

Ausführliche Kataloge mit Angabe des Inhalts jedes einzelnen Heftes gratis.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Prof. G. Langenscheidt)
Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Wichtige Nachschlagewerke

für die

deutsche Rechtschreibung und Grammatik

Jansen, Dr. Hubert

Rechtschreibung der naturwissenschaftlichen und technischen Fremdwörter. Herausgegeben vom Verein Deutscher Ingenieure. 156 S., geh. 1.25 M., geb. 1.75 M.

Das vorliegende Werk ist das Ergebnis einer Rechtschreibungskonferenz und regelt die Schreibung der wissenschaftlichen und technischen Fachausdrücke. Es wird einen wichtigen Faktor in dem Streben nach Einheitlichkeit der Rechtschreibung bilden.

Vogel, Dr. August

Ausführliches grammatisch-orthographisches Nachschlagebuch der deutschen Sprache mit Einschluß der gebräuchlicheren Fremdwörter, Angabe der schwierigeren Silbentrennungen und der Interpunktionsregeln. Zum täglichen Gebrauch für jedermann. Nach der neuesten Orthographie von 1902 bearbeitet. Mit einem Verzeichnis geschichtlicher und geographischer Eigennamen. 8°, 612 Seiten, in eleg. Ganzleinenband geb. 2.80 M.

Sanders, Professor Dr. Daniel

Wörterbuch der Hauptschwierigkeiten in der deutschen Sprache. Neubearbeitet von Dr. Julius Dumcke. 31. Aufl. 8°, 462 Seiten, geh. 4 M., geb. 5 M.

Ausführliche Prospekte mit Probeseiten bitten wir umsonst und portofrei zu verlangen.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Prof. G. Langenscheidt)
Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Für Freunde deutscher, antiker, englischer und französischer Literatur

empfehlen wir folgende Literaturgeschichten:

Geschichte der deutschen Sprache und Literatur von Prof. Dr. D. Sanders und Dr. Julius Dumcke. Gr.-8°, 176 S., geb. 2.50 M.

Abriß der Geschichte der antiken Literatur von Dr. Erwin Rex. 8°, 136 S., geh. 40 Pf., geb. 65 Pf.

Grundriß der Geschichte der englischen Sprache und Literatur von Prof. Dr. C. van Dalen. Gr.-8°, 40 S., 75 Pf.

Leitfaden der Geschichte der englischen Literatur von A. Brooke, deutsch von Dr. A. Matthias. Gr.-8°, 120 S., geh. 1.50 M., geb. 2 M.

Gornay, A., Vue d'ensemble sur le développement de la langue et de la littérature françaises. 1 M.

Lesebuch der italienischen Sprache. Von Gustavo Sacerdote. I. Teil, geb. 2.50 M., II. Teil, geb. 3 M.

Für Freunde der Londoner und Pariser Volkssprache:

Parisismen. Sammlung eigenartiger Pariser Ausdrucksweisen mit deutscher Übersetzung. Von Prof. Dr. C. Villatte. 8°, 322 S., 5 M., geb. 5.60 M.

Londinismen. Ein Wörterbuch der Londoner bzw. der englischen Volkssprache. Von Dr. H. Baumann. Zweite stark vermehrte Auflage. 8°, 430 S., 5 M., geb. 5.60 M.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung

(Prof. G. Langenscheidt)

Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

3 0081 010 700 601